

حَدِيثُ الشَّهِدِ

الفكرة الطيبة والبذرة الطيبة :

● مشروعات واسعة لنشر الكتب القيمة بأسعار

رخيصة .

هذه كانت استجابة التفكير « الرسمي » للحاجة العميقة التي عبرت عنها فكرة إنشاء دار نشر للدولة . فإذا كان صدق هذه الفكرة لدى جاهلي الأدياء والفنانين والمثقفين ؟

لقد احتضن الفكرة مؤتمر الأدياء العرب الذي عقد في الكويت في العام الماضي ، إذ طالب المؤتمر بإنشاء مؤسسة تعمل على دعم الكتاب العربي ، عن طريق تسهيل نشره وتسويقه وخفض ثمنه . ثم انتقلت هذه المطالبة من صفوف الأدياء المحدودة إلى جمهور القراء الواسع المتنامي ، فأصبح القارئ الجاد العادي يطالب بمؤسسة لدعم الكتاب ، تتولى إنتاج الكتاب الجيد الرخيص الثمن .

وفي الوقت نفسه توغلت فكرة النشر الجاد الذي ترعاه الدولة ، حتى أصبحت تكون جزءاً من مشروعات مؤسسة دعم السينما ومؤسسة دعم المسرح ، فقد تقرر أن تتولى هاتان المؤسساتان نشر أهمّ الكتب العالمية والموضوعية في فنون السينما والموسيقى والمسرح .

أي أن الرعاية المتواضعة التي كانت تمثلها فكرة إنشاء دار نشر الدولة قد تضاعفت مرات عديدة ، وانتقلت من مرحلة إلى مرحلة ، فأصبحت رعاية للإنتاج الجاد قبل أن يولد ، وأثناء ولادته ، وبعد هذه الولادة بمراحل عدة .

وأعود فأقول إن الفكرة الطيبة لا يمكن أن تموت ، لسبب واحد بسيط ، قوي في بساطته ، هو : أنها

الفكرة الطيبة تشبه البذرة الطيبة المكتملة النمو ، إذا سقطت على أرض طيبة ، كلناهما لا يمكن أن تموت ! بل إن العكس هو الصحيح ، فالنماء هو مستقبلها الذي لا مناص منه .

منذ حوالي العام ، كنت أدعو في صحيفة « المساء » إلى إنشاء دار نشر للدولة ، تتولى الاهتمام بذلك الجزء من إنتاجنا الأدبي والثقافي الذي لا تقبل عليه دور النشر التجارية لأسباب مختلفة .

وبومها ثارت ثائرة بعض الناس ، وهاجموا الفكرة هجومياً عنيفاً ، بدعوى أنها تمثل تدخلاً في حرية النشر ، وأنها قد تنفض إلى إلغاء دور النشر التجارية . وإنشاء احتكار في هذا الميدان لا يمكن أن يؤدي إلى تحرير الثقافة وإزدهارها . وخيل للكثيرين ممن ساندوا الفكرة ، ورأوا ما يمكن أن تجلبه على حياتنا الفكرية من خير كثير - خيل هؤلاء أن هذه البذرة الطيبة قد قتلت وهي ما تزال في إهابها الغض ، وأنه لن يقدر لها الإنبات .

غير أنه لم تنقصر شهرة قليلة على الدعوة إلى رعاية النشر الجاد والناشي - فقد كان هذا هوجوهر فكرة دار نشر الدولة - حتى كانت وزارة الثقافة قد أعلنت عن الأفكار الثورية التالية :

● مشروع التفرغ .

● لجنة رعاية الناشئين .

● عقد نشر جديد ، يضمن حقوق المؤلف فيها تنشره الوزارة من أعمال .

من أضرار . ذلكم أن الروائع القليلة التي تنتجها السينما العالمية لا تعرف كلها الطريق إلى دور العرض بالقاهرة . إن هذه الدور مشغولة - طول الوقت تقريباً - بتنفيذ عقود ارتبطت بها مع الشركات التي تنتج الأفلام التجارية . ومعنى هذا أن هذه الدور غير متاحة بالنسبة للأفلام ذات المستوى الفني والثقافي الرفيع ، لأن أصحابها يؤثرون الأرباح الكثيرة التي تدرها الأفلام التجارية على الأرباح القليلة التي تدرها الأفلام الثقافية - هذا إذا لم تعقب هذه الأفلام الأخيرة عجزاً محسوساً في الإيراد .

وهكذا نجد أنفسنا أمام موقف خطير في ميدان السينما . فلإنجنا نحن لا يبلغ المستوى الذي تتطلبه في أعمالنا الفنية ، وما يمرض من الأفلام العالمية هو المتوسط ، أو ما هو أدنى ، من الإنتاج الأجنبي ، والروائع القليلة التي تخرج للناس كل عام تجد طريق القاهرة أمامها مسدداً ، أو شبه مسدود !

كيف تخرج من هذه الورطة المقلقة التي تحرم إنتاجنا المحلي فرصة التفاعل الخلاقي مع الروائع العالمية ، وتحرم - في الوقت نفسه - رواد السينما عندنا من التطور ، فالتحسن ، فالنضوج ؟

الحل الوحيد هو أن نضمن للروائع العالمية - والمحلية أيضاً - فرص العرض ، بصرف النظر عن اعتبارات المكسب والخسارة ، ومطالب أصحاب دور السينما التجارية . وخير سبيل لتحقيق هذا الضمان هو : أن ننشئ داراً للعرض ، تعينها وزارة الثقافة ، أو تنفق عليها ، وتعرض فيها الروائع من كل مكان .

أعتقد أن مؤسسة دعم السينما تستطيع أن تقيم مثل هذه الدار ، فإن إقامتها تتمشى مع الروح الوثابة التي دفعنا إلى تخصيص أربعين ألفاً من الجنيهات جوائز للمجيددين من رجال السينما . ولأي جائزة أمام الفنان المبدع ، من أن تتاح لأعماله فرصة العرض أمام الجماهير

ليست من ابتكار فرد واحد ، بل إنها روح العصر ، تحدد رغباتها ، وتحلبها ، وتقوم على تنفيذها .

دار خاصة للأفلام المختارة :

كان الحديث يدور حول مستوى الأفلام التي تعرض في القاهرة ، وبخاصة العالمية منها .

فقال الأستاذ صلاح التهامي ، الذي يطالع القراء بحوثة الجادة في السينما العالمية مرة كل شهر على صفحات هذه المجلة ، إن مستوى الأفلام الأجنبية في هبوط مستمر لعدة أسباب ، أهمها تحكم رؤوس الأموال العالمية في صناعات السينما الوطنية ، مثلاً حدث في إنجلترا مع مؤسسة «آرثر رانك» . إذ انقلب إنتاجها من المستوى الثقافي الرفيع الذي أنتج لنا «هامليت» ، و«مستقبل عظيم» ليدركز إلى الإنتاج الخفيف الذي يستهدف الربح عن طريق تسليع الجماهير وحسب . حدث هذا لما دخل رأس المال الأمريكي شريكاً في المؤسسة البريطانية .

وحدث هذا الشيء نفسه في صناعة السينما الإيطالية ، إذ تراجع مستواها من قمم ما بعد الحرب العالمية الثانية - من «روما مدينة مفتوحة» و«مرارة الأرض» إلى التفاهات المسلية التي نشهدها الآن ، والتي لا تعرض موضوعات قدر ما تعرض أجساداً لفتيات . وكان سبب التراجع هنا أيضاً هو تحكم رأس المال الأجنبي في الصناعة المحلية .

هذا هو السبب الرئيسي في هبوط مستوى بعض الأفلام العالمية ، وهو سبب مكافحته عسيرة ، ستستغرق ولا ريب وقتاً طويلاً .

ضر أن هناك سبباً آخر يقصر لنا غياب الأعمال العظيمة في سوق الأفلام العالمية بالقاهرة . وهو في هذه المرة من صنع أيدينا . أو على الأقل هو سبب في أيدينا أن ننتلافه ونتجنب ما يجرحه على فن السينما عندنا

والنفس وتكثله ضد كتب الإثارة الجنسية . إن هذا كله يدل على أن قراء هذا العصر قد بدءوا يحطون بالأغلال القاسية غير المنظورة ، التي قيدهم بها المغامرون وأصحاب البضاعة النافهة ، من ناشرين وكتاب .

الفقر والغنى والعبقرية :

كنت أقرأ ما كتبه الصحف البريطانية بمناسبة مرور قرنين ونصف قرن على مولد الكاتب والناقد الإنجليزي المعروف : دكتور سامويل جونسون .

إن حياة هذا الرجل العظيم تظهر لنا السهات نفسها التي تبرزها حياة الأدباء والفنانين الكبار في كل مكان : النشأة المتواضعة ، والفقر الحائق ، والصحة العلية ، والجهل القاسي المتصل ، الوحشي أحياناً ، الذي يتوصل به الكاتب العبقري ليرفع رأسه فوق أمواج الحياة المتلاطمة ، ويبقى حياً ، كى يعطى العالم ولو قبساً واحداً من تار تلك الأفكار الصاخبة التي تعذبه وتلح عليه في أن يجعلها متفتحة .

لقد فكرت كثيراً في هذه الفترة القاسية التي تمر بالكتاب الكبار الذين ينشأون في أحضان الفقر ، فيصعدون من السفح إلى القمة ، بشباب رثة ، وأقدام حافية . ترى هل هذه الفترة خيرٌ للكتاب أم شرٌ ؟ إن «مكسيم جوركي» مدين لتشرده في طول روسيا وعرضها عملايين الانطباعات والإحساسات التي خلدها فيما بعد في أدبه الإنساني العميق . وبغامرات شكسبير وحاجته ، وصلته بالحياة صلة مباشرة ، فعمقت من عواطفه ، وأثرت أدبه . وجولات «موليير» في الريف الفرنسي ، وما كانت تعنيه من عوز ، وتفرضه على الكاتب من مضايقات ، لا ريب قد ساهمت بنصيب في هذا الاتزان ، والحياد المنصف ، والأفق المستطلع التي ميزت كلها كتابات المعلم الفرنسي .

الجهاد الشاق إذن أمرٌ بالغ الأهمية في حياة

الذين من أجلهم ، ومن أجلهم في الحبل الأول ، أخرج عمله للناس ؟

إن في وسع المؤسسة أن تبدأ هذا العمل الكبير بالتدريج . فتتظم مواسم فصلية لعرض الروائع العالمية ، في دار أو أكثر ، من دور الدرجة الأولى الحالية . فينظم مثلاً أسبوع للروائع في : الشتاء ، والربيع ، والصيف ، والخريف . وعلى ضوء التجارب المتحصلة من هذه الأسابيع ، تخشى المؤسسة قُلماً في تنفيذ هذا الاقتراح ، فتشقى الدار المتخصصة ، فإذا نجحت ، أصبحت الدار دارين وثلاثاً : في القاهرة والإسكندرية وبدمشق وهكذا .

إن هذا الاقتراح هو التطوير المنطقي لتدوات السينما التي تعدها وزارة الثقافة الآن ، والتي يمكن القول بأنها استنفدت أغراضها . فقد أثبتت هذه التدوات أن هناك جمهوراً للفيلم الجاد ، وأصبح من الواجب الآن أن تخرج التدوات من ضيق الانطباعات الخاصة إلى رحابة السوق التجارية .

نهاية الكتب الجنسية :

من أسعد الأنباء التي وردت إلينا من بيروت ، وأكثرها مدعاة للثقة في المستقبل ، نأ يقول إن الكتب الجنسية قد أخذت تصادف إعراضاً ملحوظاً من القراء ، وأن الكتاب الجاد الكبير ، الذي يحوى موضوعات مدروسة ، قد بدأ يرفع رأسه في سوق النشر .

وهذا النبأ يكفي - في حد ذاته - لإشاعة الطمأنينة في نفوس أصدقاء الثقافة النافعة في كل مكان . فما بالك إذا كانت هذه الدلالات المباشرة نفسها تتكرر في أسواق ثقافية أخرى غير سوق بيروت ؟ في القاهرة مثلاً ، تعاني كتب الإثارة كساداً واضحاً . وهذا الكساد نفسه تلاقيه موضوعات الإثارة في الأفلام والروايات . ومن لندن تأتي أنباء مبشرة بتجمع الرأي العام الطبي

ولكن هذه هي في الواقع مقارنة بين الموهبة واتعدام الموهبة ، وليس بين الفقر واليسر . فجونسون أنتج لأنه موهوب وليس بفقر . وزميله لم ينتج لأنه كان قد أجذب ، وليس لأنه كان موفوراً .

وفي رأي أن العامة الفكرية التي خلفها الفقر في جونسون قد تمثلت في إغراضه عن الكتابة ، لما قررت له حكومة جورج الثالث معاشاً سنوياً قدره ثلثمائة جنيه . فبدلاً من أن ينهز الفرصة لينتج ، وهو مستريح البال ، قال ببساطة : كفاي ما مضى من إنتاج !

تري أكان جونسون يعرض عن الكتابة ، لو أن متاعبه في طفولته ويفاعته كانت أقل مما كانت بالفعل ؟ إن حب الكاتب لفنه يصمد أمام كثير من الضربات ، ولكن ، إذا وصلت هذه الضربات في حدتها حد التشويه بل والإغتيال — كما حدث في حالة تشيخوف — فأية عبقرية يمكن أن تصمد أو تقاوم ؟ !

على الراعي

العبرى . ولكن : هل معنى هذا أن الفقر هو السبيل الوحيد كي يحصل الكاتب على مادته الحيوية اللازمة ؟ إن شظف العيش قد كان إحدى الوسائل التي أمدت الكاتب المسرحي والقصصي تشيخوف بتجارب عميقة ونظرات نافذة . ولكنه كان أيضاً السبب في أن يموت هذا الإنسان الممتاز في الرابعة والأربعين من عمره ، بعد أن نضج فنه وأوشك أن يؤتي الرائع من الثمار .

وسامويل جونسون نفسه ، الذي أصابه الفقر باعتلال الصحة ، وما يشبه العمى ، وأكرهه على أن يمتن قلمه وعقله بالعمل سنوات متصلة في شارع الصحافة الصغرى في لندن . دكتور جونسون هذا ، ألم يصيب الفقر بعاهات فكرية ونفسية واضحة ؟

إن هذا الناقد الإنجليزي يشير إلى نشأته القاسية متاخراً ، وينسب إليها الفضل فيما أنتجه من أعمال ، ويقارن بين إنتاجه ، وإنتاج زميل له لقيه في الجامعة عاماً ، ثم اضطر جونسون إلى التخلي عن واصل الزميل دراسته . يشير جونسون إلى هذا الزميل فيقول : انظروا الفرق بيني وبينه !



معركة رشيد

بين أحداث العالم التاريخية

تقلم الأستاذ عبد الرحمن صدقي

مستعمراتها في الهند وفي أمريكا ، فأخذت اليوم يرادها الحلم بالتعويض عنها بإمبراطورية شرقية تكون مصر قاعدتها الأساسية . وهي قاعدة في طريق الهند ، ومن ثمة يمكن استخدامها لقطع الطريق بين إنجلترا ومستعمراتها .

وفي اليوم الثلاثين من شهر فتوز في العام السادس من ميلاد الجمهورية الفرنسية التي شعارها « الحرية والإخاء والمساواة » ، وهو يوافق اليوم التاسع عشر من شهر مايو عام ١٧٩٨ بالتاريخ الميلادي ، غاديت قلوبور - ورسيليا من موانئ فرنسا الجنوبية ، بحارة بحرية فرنسية تتألف من مائة بارجة حربية ، تصحبها مائة سفينة من سفن النقل محملة بالدخائر والمؤن ، فضلا عما هو لاحقٌ بها ، تابع لها من السفن الأخرى . وكان هذا الأسطول العظيم يُقَلَّ على ظهره من الملاحين نحو العشرة الآلاف ، ومن الجنود المدربين نحو الأربعين ألفاً ، وكانت وجهتهم أجمعين غزو البلاد المصرية .

وسارت هذه القافلة المائتة من السفن الحربية بقيادة أمير البحر « دي بروي De Brueys » تمخر عباب البحر الأبيض المتوسط قاصدة أرض الأحلام ، وعلى ظهرها نابليون « رجل القدر » . فبلغت بعد استيلائها على مالطة - في غفلة من الأسطول البريطاني - ميناء الإسكندرية عند برج العرب . في الثالث من يولييه ، وهنا علم أن أمير البحر البريطاني

هي صفحة من تلك الصفحات الخالدة التي سجلها التاريخ لأبناء هذا الوطن العربي في صفحة الفخار . وما يزيد في بهاء هذه الصفحة وروعها ، وجلال عظمتها أنها تمثل كفاح الشعب في تلك الحقبة التاريخية من الصراع العالمي الجبار ، بين دولتين كانتا أكبر دول الاستعمار . ومن هذا الأتون المخدم للمتقد النار ، خرجت القومية المصرية العربية كما يخرج الذهب إبريزاً خالصاً من بونقة الانصهار .

المقدمة

الصراع الجبار بين دول الاستعمار

في هذه الحقبة التي تبدأ في أواخر القرن الثامن عشر ، كان « رجل القدر » يومئذ هو نابليون ، ابن الثورة الفرنسية الذي انقلب عليها ، ونصب نفسه حاكماً بأمره في مثل ملح البصر ، وأصبح لا يرضى بما دون ملك الدنيا والسيادة على البشر .

وفي مواجهة هذا « القصير » الجبار ، كانت تقف بريطانيا العظمى وهي وقتئذ سيدة البحار ، بأسطولها الضخم الذي يسيطر على العالم المائي ، غير متورع في جولاته وصولاته من التعرض للسفن وضرب الحصار .

ولقد شامت الأقدار أن تكون مصر مطعماً لحكومة الثورة الفرنسية في عهد حكومتها التنفيذية الخفاسية المعروفة بالديركوار . وكانت فرنسا قد فقدت

المصرى ، فى سليم وعيه القومى ، لا يستكين للضميم ، ولا يكفّ عن الثوران .

وقد ترك لنا المؤرخ المصرى عبد الرحمن الجبرى فى تاريخه « عجائب الآثار فى التراجم والأخبار » وصفاً للهياج الشعبى الذى قامت قيامته فى الحادى والعشرين من اكتوبر ، وقتل فيه ما لا يقل عن ثلثائة من الفرنسيين وعلى رأسهم حاكم القاهرة الجرنال دى بروى ، ولم يكن قد مضى على دخول نابليون القاهرة أكثر من ثلاثة أشهر . وكذلك ترك لنا المؤرخ المصرى وصفاً مفصلاً للثورة الكبرى التى شبت فى أواخر مارس سنة ١٨٠٠ ، بعد أن أخلف نابليون على مصر قائده كبير ، وفى هذه الثورة استولى على القاهرة الثوار بزعماء السيد عمر مكرم نقيب الأشراف ، وبقيت ممنعة يصلون عنها الفرنسيين أكثر من شهر ، وكان من قسوة كبير فى قمع هذه الثورة أن لقي مصرعه فى الرابع عشر من يونيو على يد سليمان الحلبي .

وقبل انتهز إنجلترا تلك القلاقل والثورات التى كان يشنها الشعب المصرى على الفرنسيين الغاصبين فدفعت الدولة العثمانية - باسم تبعية مصر لها - إلى إرسال حملة بعد أخرى إلى القطر المصرى ، مع المساعدة من جانب الأسطول الإنجليزى فى إجلاء الفرنسيين . ولم يكن ذلك من جانب الإنجليز نصرة للحق ، بل للحلول محل الفرنسيين فى مصر ، كما سيتضح فيما بعد .

الحملة الإنجليزية

تم جلاء الفرنسيين عن مصر فى السابع من اكتوبر سنة ١٨٠١ ، وتفتتت مصر الصعداء وهى ترى آخر سفينة من السفن التى تقلهم تتباعد بهم وتغيب فى الأفق . ولكن مضت الأيام وتعاقت الشهور ، وإنجلترا التى قدّمت قواها مع القوات التركية للمعاونة على إخراجهم ما برحت بعد جلاتهم تتلصقاً فى سحب جندها من مصر ،

« نلسن » قد عاج بالاسكندرية منذ أيام ثلاثة ، فأصدر نابليون أمره بإزالة الجند والذخيرة على عجل . وقد تم ذلك فى اليوم الثالث . ولم يكن للميناء المصرى قبيل مواجهة مثل هذه القوات والمعدات ، ومع ذلك صمد أهل المدينة ما استطاعوا ، وبعد مقاومة من مدافعها العتيقة ، وفقد الذخيرة من جند « السيد محمد كريم » فى طابية قاتباى ، سلمت المدينة . ومن بعدها استؤنف الزحف عن طريق الصحراء إلى دمنهور ، ومنها إلى الرحمانية على فرع رشيد ، ثم شبراخيت . حيث اعترض الزحف كبير الحكام المماليك « مراد بك » . بعض المراكب والأعوان ، فى معركة كانت من معارك التعويق ، تراجع بعدها إلى القاهرة حيث كانت فى الحادى والعشرين من يولييه المعركة الفاصلة ، أمام الأهرام التى جعلها نابليون يوتد من شهوده على ما سيكون من بلاء جنوده . وهنا كذلك كانت الغلبة للمدعية والأسيال الجديدة الحربية ، على فوسان الممالك وأسلوبهم الحربى القديم .

ولم تكن هذه الحملة الفرنسية مما تطيق الصبر عليه إنجلترا عدوة فرنسا التاريخية . فلم يزل أمير البحر الانجليزى « نلسن » يجد فى طلب سفن الحملة الفرنسية فى البحر الأبيض المتوسط حتى وقع عليها أخيراً فى خليج أبى قير فى أول أغسطس ، فهاجمها على غيرّة ، ودمرها وأغرق فى الخليج معظمها .

ومنذ ذلك الحين ، اشتدّ شعور البريطانيين ، بما لمصر فى موقعها الجغرافى بالنسبة لأمبراطوريتهم من الشأن الاستراتيجى . فطفقوا يرقبون أحوال الحملة الفرنسية فى مصر ، ويستحثون إلى الاحتجاج والعمل تركيا وهى مشغولة بصدّ أطماع روسيا ، ويحاولون من بعد الاتصال بالبركوات الممالك المنهزمين يشجعونهم ويبدلون الوعود لهم . وكان هذا كله ، والشعب

طلوبت بالتخلي عن مالمطة لأصحابها بمقتضى نصوص معاهدة «أمينز» نفسها ، رفضت وأصرّت على الرفض ، ولو أدّى ذلك إلى ما أدّى إليه في أواخر مايو سنة ١٨٠٣ من نقض الصلح وتجديد الحرب التي استمرت نازها في استمرار منذ ذلك الحين إلى عام ١٨١٥ ، فلم تنطفئ حتى انطفأ نجم الطاغية الفرنسي .

وسواء كان السر هذا أو غيره ، فإن واقع الأمر هو أن الإنجليز قد خرجوا ، ولكن ليعودوا . ولقد ظلوا سنوات في الانتظار ، ولكن مصر طوال هذه الفترة ما برحت منهم نصب الأنظار ، لا يفوتهم مما يجري فيها شاردة ولا واردة ، ولا يغيب عنهم خيالها طرفه عين .

ولا كان المالك بعد هزيمتهم على يد الحملة الفرنسية قد لاقوا كذلك صفوف الاضطهاد على يد الباشوات الأتراك الذين كان يبيتهم الباب العالي ولاية على مصر ، مما يدل على النية المبيتة للقضاء عليهم ، فقد أجهت أنظارهم إلى «موتة» الإنجليز . وكان الإنجليز بطبيعة الحال في حاجة إلى ما يقفون في قدرتهم للاعتماد عليهم في داخل البلاد ، فلم يجدوا عندها غيراً من البكوات المالك الذين كانوا ناقلين على الإنجليز والأتراك أجمعين . وكان الذي استأثر بإعجاب الإنجليز من بين البكوات المالك شخصية «محمد الألفي بك» ، فعملوا أثناء وجودهم بمصر على توثيق العلاقة به ، فلما أن خرجوا في ١٦ مارس سنة ١٨٠٣ دعوه معهم إلى لندن ، وبالغوا في إكرامه ، وعنوا كل العناية بتلقينه وتخليقه ، وأسبغوا عليه من المدائح والمدايا ما حثب إليه المقام عندهم ، وجعله يتلبث شهوراً بينهم قبل العودة إلى مصر في ١٢ فبراير ١٨٠٤ على ظهر سفينة إنجليزية أنزلته في أبي قبر .

وكان الإنجليز قد وعدوا الألفي بك أثناء مقامه في لندن بأن يشفعوا له وإخوانه عند السلطان العثماني ليشملهم برضاه ، ويوصى بهم ولاته الأتراك خيراً .

وكانوا مرابطين في الجزيرة وفي ميناء الإسكندرية . لقد استمرت إنجلترا البقاء ، مع تكرار مطالبتها بالجلاء ، ومع التزامها به في صلحها مع الفرنسيين والأسبان في الخامس عشر من مارس عام ١٨٠٢ بمقتضى معاهدة «أمينز» Amiens . ولما طال الأمر ، أوفدت فرنسا الكولونيل «هوراس سبستيانيني» إلى مصر ، وكان نزوله إلى الإسكندرية في شهر أكتوبر للتحري ودراسة الموقف والمطالبة بتنفيذ ما ورد في معاهدة «أمينز» عن جلاء الجنود الإنجليز ، وكانت عدتهم وقتئذ أربعة آلاف وأربعماية وثلاثين جندياً لا يزالون في الأرض المصرية . ولكن هذه الوساطة لم تكن أكثر توفيقاً من سابقتها . وأخيراً في ربيع العام القادم تغير الموقف فجأة ، فإذا بالإنجليز يقومون في الرابع عشر من مارس عام ١٨٠٣ (٢٠ ذو الحجة ١٢١٧) بتسليم الأتراك طوابي الاسكندرية والساحة الكبرى ، فعهدها الوالي «محمد خورشيد» إلى حاكم الإسكندرية الجديد «أحمد خورشيد» مع لقب باشا . وفي اليوم التالي قصد الجنرال ستوارت إلى الميناء القديم ، وأبحر مع جنده على أسطوله الصغير عائداً إلى إنجلترا .

والذي لا نشك فيه ، أن إنجلترا ما كانت لتفعل ذلك عن اختيار ، بل هي اضطرت إليه لاهالة بنوع من الاضطرار . وحسبنا أن نذكر في هذا الصدد اشتداد نقمة نابليون على إنجلترا لعدم تنفيذها معاهدة «أمينز» بخلافها ، وتهديده الجزيرة البريطانية نفسها للمرة الأولى في تلك السنة بالغزو ، بما كان بسبيل حشده من العتاد الحربي والجيوش الجرارة في ميناء بولوني على شاطئ المانش في مواجهة الشاطئ البريطاني . ويضاف إلى ذلك أن إنجلترا في تنفيذها الاضطرابي للجلاء ، كانت تعتمد على ما كان من استيلائها عام ١٨٠٠ على الجزيرة القريبة المجاز إلى مصر وهي مالمطة ، بدليل أنها حين

تُقلُ المائة ألف جندي المايطن على شاطئ فرنسا الشكلى فى عبورهم المائش . ولكن الأسطول الفرنسى كان يتعقبه الأميرال الإنجليزى « نلسن » فى سائر حركاته ، فباعثه فى طريق عودته عند رأس « ترافلجار » أو- بعبارة أصح - « الطرف الآخر » فى جنوبى إسبانيا ، حيث تشبث فى ٢١ أكتوبر ١٨٠٥ المعركة الكبرى التى قضى فيها الأميرال الإنجليزى حتفه ، ولكنه كان قد قضى القضاء الأخير على قوة نابليون البحرية . وهنا فقط تخلى نابليون عن مشروع الغزو عبّر المائش للجزيرة البريطانية ، وتحولت جيوش الغزو إلى حروب البر التى كان نابليون سيدها .

وفى مسهل سنة ١٨٠٦ بعد وفاة وزير إنجلترا الشهر « وليم پت Pitt » تألفت وزارة ائتلافية من جميع الأحزاب ، وهى الوزارة التى أطلق عليها اسم « وزارة جميع الكفايات » . وكان على يد هذه الوزارة أن وقعت إنجلترا فى كثير من المحاققات ، ومنها الحملة الإنجليزية الأولى لاحتلال مصر .

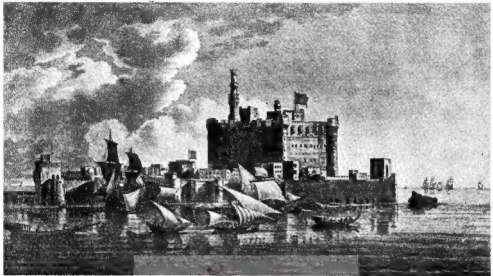
الأسطول الإنجليزى فى مياه الإسكندرية

كانت الساعة السابعة صباحاً فى يوم الثلاثاء السابع من شهر محرم عام ١٢٢٢ (الموافق ١٧ مارس ١٨٠٧) حين ظهرت من جانب البحر فى أفق الإسكندرية ، مراكب عديدة إنجليزية ، تبلغ عددها الاثني والأربعين ، منها عشرون قطعة كبار ، والبقية صغار .

وبعد قليل ، طلع إلى البر رسول من قبل الأميرال « لويس » قائد الأسطول يطلب القنصل البريطانى العام « ميسيت Missett » . وبعددها أوفد الأميرال ضابطين ومعهم القنصل للاتصال بحاكم الاسكندرية التركى القائمقام « أمين أغا » للسلاح بزول القوات الإنجليزية ، وفتح الأبواب للدخول المدينة . فقتال حاكم الاسكندرية إن كان القادمون يحملون مرسوم سلطانياً خاصاً

فلما تقلبت الأحوال واستأثر محمد على بالأمر ، وأصبح - وهو الدخيل عليهم - والياً على مصر من دونهم ، أوحى الإنجليز صناعتهم المالك أنهم باذلون وساطتهم عند السلطان لنقله إلى ولاية سلاتيك بعيداً عن مصر ليخلو وجه البلاد لهم . وصدر المرسوم الذى وعدوا به ، ولكن خاب الأمل فى تحقيقه . وعهد « محمد على » - على عادته - إلى المداجاة والمصانعة ، فعمل على استمالة المالك بالهدايا والأموال والأمانى المسولة حتى فرّق بينهم ، ولم يبق أمامه إلا « محمد الألفى » فى عتاده وكبرياته ، فلم يمهله الباشا أن جاهره بالعداء ، فقاتله الألفى قتال الأبطال . وكان يترقب طوال الوقت ورود العون العسكرى من الإنجليز . ومن ثمة ما كان من طول مقامه فى البحيرة قريباً من نجر الاسكندرية ، حتى ملّ الانتظار ، وتحرك به خلط دموى ، فاخترعته المنية فى ٣٠ يناير سنة ١٨٠٧ بعد شهرين من وفاة البرديسى بك ، وهكذا خلا الجو لمحمد على ونالت من طريقه أكبر العتبات للاستيلاء بالحكم فى مصر .

وكان مركز نابليون يزداد قوة فى القارة الأوروبية وقد رفعه الشعب إمبراطوراً عليهم وسط انتصاراته الحربية ، وقدم البابا من رومة إلى باريس خصيصاً ليبارك تنويجه فى ٢ ديسمبر ١٨٠٤ فى الحفل العظيم الذى أقيم فى كنيسة نوتردام الكبرى ، ولم يكن أمام « رجل القدر » إلا خصم واحد عتيده هو بريطانيا . فكانت تعاوده فى كل حين فكرة غزوها . وقد ظل الجيش الذى أعده لذلك الغزو مجهزاً بالمراكب وزوارق المدفعية وغيرها من المعدات المحققة ، فضلاً عن المشروعات المتخيلة ، على أعباء الاستعداد على طول شاطئ المائش من دنكرك إلى سانت فاليرى منذ عام ١٨٠٣ إلى عام ١٨٠٥ . وكان نابليون وقتئذ قد أرسل إلى قيادة الأسطول الفرنسى الذى كان قاصداً إلى جزائر الهند الغربية يستعجل عودته للشرع فوراً فى غزو إنجلترا وحماية المراكب التى



ميناء الإسكندرية

نفسه في ساحل المعجى بالمكس تلك الآلاف الخمسة من الجنود الذين أقلتهم في الساس من ذلك الشهر ، من ميناء مسينا بجزيرة صقلية ، وعلى رأسهم القائد العام الجنرال « إسكندر ماكزى فريزر » Alexandre Mackenzie Fraser الذى كان يعمل في هيئة أركان الحرب المربطة مع ١٧٠٠٠ من قوات البحر الأبيض المتوسط البريطانية ، وهو من القواد الذين اشتهر أمرهم عند الشعب البريطانى ، وبلغ من ميل الشعب له أن انتخبه في البرلمان . وما هو جدير بالذكر هنا ، أنه لم يكن من ضباط هذه الحملة أحد ممن اشترك في الحملة السابقة التي وفدت على الاسكندرية عام ١٨٠١ للمساعدة في طرد الفرنسيين .

الباشا الوالى

والتاظر في حوليات المؤرخ المصرى ، عبد الرحمن الجبرى ، في أخبار هذه السنة ، لا يخطيء ما كان

بذلك . فقبل له إنهم لا يحملون مراسيم ، ولكنهم جاموا لحماية الثغر الإسكندري من الفرنسيين الذين قد يعاودون الكرة ، ويطرقون البلاد على حين غفلة ، ومن ثمة كان حضور هذه الخمسة الآلاف من العسكر الإنجليزي للرباط في الطوايى والأبراج ، لحفظ البلدة والقلمة والثغر من الأعداء . فاحتج الحاكم بأن التعاليم التي لديه تقضى بمنع كل وافد أياً كان جنسه من الدخول بغير رخصة . ولما تعثرت المفاوضات عند هذا الحد ، انقلبت هجة المفاوضات الإنجليزي إلى الصرامة والجد ، وقال : لا بد ما ليس منه به ، وما لا يتم بالرضا والتسليم ، يتم بالنصب والحرب ، وللهة أربع وعشرون ساعة لرد .

وانصرف الحاكم التركى أمين أغا ، وهو نادم على الممانعة . وأنفذ السعاة إلى القاهرة بالخبر ، وبات ينتظر ورود الأمر ، من أهل الأمر . أما الأميرال الإنجليزي ، فقد أنزل مساء اليوم

« أمين أغا » بالتسليم ، بعد أن صار إقناعه بمنطق الأصفر الرّثان الذي يقطع به أمثاله . ولكنه تمهل ولم يسلّم البضاعة إلا بعد ثمان وأربعين ساعة ، من قبيل التّقيّة وسرّ الموقف والاحتياط من نقمة أسياده . وكان الحاكم يظهر الفزع الذي ليس بعده فزع ، حتى داخل المعسكر والناس من حوله وهم عظيم ، وعندها تقدم بطلب الأمان ، وأسلم المدينة للعدو . فدخلتها القوات الإنجليزيّة يوم الجمعة ٢٠ من مارس وتسلم جندھا الأبراج من الحامية التركيّة ، ولم تكن تزيد على الثلثيّة ، وقد اعتبروا أسرى حرب . أما الحاكم التركي الخائن ، فإن الذين اشتروا ذمته أحسنوا معاملته وتركوا له حريته .

اختلاف المالك

وكان نزول القائد العام في دار القنصل . وكان يتوقع حضور كبير كبراء المالك الأتلي بك على رأس أعيانه وسائر الوفاق ، كالذي جرى عليه الاتفاق مع الحكومة في لندن أثناء مقامه بها ، فلم يحضر منهم أحد . وأبلغه القنصل أن الأتلي بك أعجلته المنية قبل مقدم الأسطول بشهرين أو نحو ذلك . وبادر القنصل بأنفذ الرسل إلى المالك من كان الوالي الجديد محمد علي باشا يحاربهم أمثال : شاهين بك الأتلي وشاهين بك المرادي وإبراهيم بك الكبير وغيرهم ، يستحثهم أن ينحدروا إلى دمنهور لتعزير الجهود المبدولة لتحريرهم ، ويقول لهم : إن الإنجليزي إنما جاءوا إلى بلادكم باستدعاء الأتلي لمساعدته وساعدكم ، فوجدوا الأتلي قد مات وهو شخص واحد منكم ، وأنتم جمع ، فلا يكون عندكم تأثير في الحضور لقضاء شغلكم ، فإنكم لا تجدون فرصة بعد هذه ، وتندمون بعد ذلك إن تلكأتم . وفي الختام عرض القنصل على المالك لإيفاد شخص يأتمونه ليبلغ عنهم حاجتهم ومطالبهم . ولم يخف الأمر على محمد علي ، فأرسل إلى وسطاء الصلح بينه وبين المالك ، وفوضهم في أن يعلنوا قبوله كل ما اشترطوه وعدم مخالفته لهم في شيء يطلبونه .

هناك من شعور خفي لدى « الباب العالي » ، أبلغه بالتالي إلى عامله الجديد « محمد علي باشا » الوالي ، بأن هجوماً من جانب إنجلترا سيقع وشيكاً على مصر .

وهذا نص الخبر : (في يوم الثلاثاء سابع محرم ، علوا جمعية بيت القاضي ، حضرها المشايخ والأعيان ، وذكروا أنه لما وردت الأوامر - من الباب العالي - بتحصين الثغور ، أرسل الباشا - محمد علي - سليمان أغا ومعه طائفة من المعسكر ، وأرسل إلى أعالي الثغور والمناطق عليها ، مكاتبات بأنهم إن كانوا يحتاجون إلى عساكر فيرسل لهم الباشا عساكر زيادة على الذين أرسلهم ، فأجابوا بأن فيهم الكفاية ولا يحتاجون إلى عساكر زيادة تأتيهم من مصر ، فإنهم إذا كثروا في البلد تألّ منهم القصاد والإفصاد . فعملوا هذه الجمعية لإثبات هذا القول ، ولخلاص مهدة الباشا ، لتلا يتوجه عليه الثوم من السلطنة ويسلب إليه الطريق) .

ولا ينقضي يوم واحد على تسجيل هذا الخبر ، حتى يسجل الجبرتي بعده الخبر التالي : (في التاسع من محرم وردت مكاتبات مع الساعة من تشر اسكندرية بذلك يوم الخميس وقت العصر ، وفيها الإخبار بورود مراكب الإنجليزي) . ويستنتج من ذلك ، أن والي مصر « محمد علي باشا » لم يؤخذ على غيرة ، وأنه كان يعلم بقدم الإنجليزي حين تغيب في الصعيد . ولم يفعل ذلك عبثاً ، فقد كان لا بد له من مطاردة المالك لمنع اتصالحه بالإنجليز أصداقهم ، كما أن هذه الغيبة تعفيه من الصدام مع الإنجليزي من أول وهلة ، وما من شك في أنه يؤثر في هذه المرة - كالأول عادته كل مرة - أن ينتظر حتى ينجلي الموقف .

احتلال الإسكندرية

ولم ينقض على نزول القوات الإنجليزيّة في ساحل الاسكندرية سواد الليل ، حتى صدرت الأوامر إليها بالزحف إلى أسوار المدينة . ولما كانت قد مرت الساعات الأربع والعشرين ، وانقضى الأجل المضروب ، فقد أخذ الأسطول يطلق قنابل مدافعه من البحر . فهدم جانباً من البرج الكبير ، وكذلك الأبراج الصغار والصور . وكان المتفق عليه ، أن يعجل الحاكم التركي

من أول الأمر قد وصلت في التاسع عشر من مارس إلى القاهرة . وكان الولى « محمد على باشا » وقتئذ لا يزال في الصعيد بطارد الممالك . فاجتمع للنظر في الرسالة كتبها لك وحسن باشا وأحمد بك الحاندار المعروف باسم بونايرته ، وظاهر باشا ، والدفتدار ، والروزنامي وباقي أعيانهم ، وكان ذلك بعد الغروب ، وقد ظلوا يتشاورون . ثم أجمع رأيهم على إرسال الخبر بورود الأسطول الإنجليزي إلى محمد على باشا طالبين حضوره ومن يصحبته من المساكين للاستعداد لما هو أول وأحق بالاهتمام . وفي صبيحة يوم الجمعة كان المكتوب يعمل بعض المساعدة إلى الصعيد . وشاع الخبر في العاصمة . وكثر لطم الناس في ذلك . وكان قنصل فرنسا « المسيو دروفيتي » الذي عاهد الإسكندرية حال ظهور السفن الإنجليزية في مياهها ، قد ذهب إلى رشيد يحمل الخبر . ثم هبط في الثالث والعشرين من مارس إلى القاهرة لغرض نفسه ، ولم يقف عند حد رواية الخبر ، بل أراد الزيادة قدر « جميع الإلتر » فقال : إنه يريد هو وباقي الجالية الفرنسية النظر في القيام لإنقاذ الأمان .

شائعات وحقائق

بيد أنه لم تلبث أن شاعت في القاهرة شائعة بأن الإسكندرية ممتنعة على الإنجليزي ، وأنهم طلعوا إلى رأس النين والعجمي فخرج عليهم الأهالي والمساكين وحاربوهم وأجلوهم عن البر فزلوا إلى المراكب مهزومين بعد أن أحرقت لهم مركبان ، وأنه وصلت في ذلك الحين عمارة العثمانيين والفرنسيين وحاربوهم في البحر وأحرقوا مراكبهم ، وقتلوا منه مقتلة عظيمة ، ولم يبق منهم إلا القليل .. واستمر الأمر في هذا الخلط يهرف به من لا يعرف حقائق الأمور من الوافدين من البحري والقبلي أيا ما عدا ، حين أن يرد من الإسكندرية سعاة بالخبر الصحيح .

أما محمد على فكانت ترد منه المكاتبات في كل حين ، ولكن الكلام فيها يدور كله على محاربة

فلما وصلت رسل الإنجليزي إلى الممالك اختلفت آراؤهم وتفرقت كلمتهم ، وامتنع عن حضور اجتماعهم عثمان بك حسن وكان من أكابرهم ، وعنده جيش كبير ولكنه كان منزلا عنهم ، وهو يدعى الورع ، وقد أرسل لهم يقول : « أنا سمع حاجتكم وسألت في العسكارية ، والآن أستم على وأنتهي إلى الإفرنج . أنا لا أفضل ذلك » . ووافقه على ذلك عثمان بك يوسف .

خطط الإنجليزي

ولم يكن لدى الإنجليزي وقت يتسع للانتظار ، ولا سيما بعد أن افتقدوا في الإسكندرية القنصل الفرنسي المسيو دروفيتي Drovetti « فلم يجدوه ، وعلموا أنه بادر إلى رشيد ، وكان القنصل الإنجليزي مستولياً على القائد العام يصور له في تأكيد وتحويل أن الإسكندرية ليس بها إلا مؤونة يوم واحد ، ويلح عليه أن يعجلوا باحتلال رشيد والرحمانية ، وكلاهما على فرع النيل ، لضمان التوأمين خطوطه . وإلا قضى على الأهليين أنفسهم بالموت جوعاً » .

وكانت الحملة الإنجليزية محتاجة فعلا إلى الزاد والأقوات ، فضلا عن أن الجنرال « فريزر » كان قد تلقى عن طريق القنصل العام الإنجليزي تقارير مرسلة من قنصل رشيد وهو مألطى اسمه « بيروتشى Perrucci » فيها معلومات عن الحالة وموقف الأهالي وعدد القوات وهي لا تتجاوز الخمسمائة ، فاستقر الرأي في القيادة على احتلال رشيد بتجهيز الفرقة الخامسة والثلاثين ، وفرقة القناصة البريطانيين وعهدت بقيادتهم جميعاً إلى الماجور جنرال « واكوب Wauchope » ووكلت إليه القيام بهذه المهمة .

في القاهرة

في أثناء ذلك كانت الرسالة التي بعث بها « أمين أغا » حاكم الإسكندرية الخائن في طلب التعليقات

الكثيرين من أمثاله . وكان هذا الفريق يقابله فريق آخر يجاهدون بالزم على حرب الإنجليز ، وهم لا يقصدون من وراء ذلك إلا الاستقلال حتى في مثل هذه الظروف والأحوال . ومن هذا الفريق « ياسين بك » في القيوم ، فقد أخذ إلى دهشور وأرسل مكانة إلى السيد عمر مكرم يقول

فيها : إنه لما بلغه وصول الإنجليز ، أخذته الحمية الإسلامية وحفر على رأس ستة آلاف من السكر ليرابط بهم بالجيزة أو يقاتلهم ويجهاد في سبيل الله . فأجابه السيد عمر مكرم : بأنه لا حاجة من بقائه بجيزة أو قلوب ونصوصاً أن قلوب في البر الشرق والإنجليز بالإسكندرية في البر الغربي ، فإذا كان حضوره بقصد الجهاد فيسأل أن يتقدم بمن معه إلى الإسكندرية ، وإذا جعل له النصر تكبر له اليد البيضاء والمشيئة والذكر والشهرة الباقية .

ولاحاجة بنا إلى القول أن ياسين بك لم يذهب مع ذلك إلى الإسكندرية ، لأن قصده لم يكن الجهاد ، بل اللعب والنقاد في الجيزة ، وقد سبقه إلى ذلك زميله « حسن باشا » . وكان « حسن باشا » يخرج في كل صباح معه

عساكره وأولاده ، فينتشرون في تلك التراسيم يمشون ويضربون شاع الحبال بملابس الكلايين . وكذلك كان « إسماعيل كاشف » المعروف بالطوبجي يتهب في الناس كل ما وصلت إليه يده من الجمال والجليل والأبقار . ومن جملة أفعاله أنه كان يبيع الأغنام البهوية عند أهل البلاد ، ويلبهم بملفها وكلها ، ثم يطلب منهم فوق ذلك مصاريف الطريق المبتين عليها من ثمنه . وأمثال هؤلاء من المالك والترك كثير ، وكلهم على هذا النمط ، لا يستحيون من الجور على الشعب ، بالسلب والنهب بدغوى التزود لمحاربة الإنجليز . ولقد ظلوا على هذه الحال من التزود للحرب حتى انتهت الحرب ولم يحاربوا . وأما الذي نهض بالحرب وحمل أوزارها واصطلى بنارها وقرر مصيرها فهو — كما سنرى — الشعب وحده .

معركة رشيد الأولى

٣١ مارس

ونعود الآن إلى الإسكندرية لنشهد قيام الحملة المجهزة وعددها نحو ١٤٥٠ جندياً للاستيلاء على

المالك وظهوره عليهم وانتزاعه أسير منهم ، بعد أن أسر من أسر ، وقتل من قتل . وفي كل مرة كانت القاهرة تعلن الفرح بذلك ، فتطلق البنادق وتضرب المدافع من القلعة والأزبكية ثلاثة أيام تباعاً في الأوقات الخمسة .

وأخيراً وردت الأنباء بسقوط الإسكندرية واستيلاء الإنجليز عليها منذ أكثر من أسبوع ، وتزد ما أذاعه الإنجليز على الناس يؤمنونهم على أنفسهم وبيوتهم وأموالهم وشعائر دينهم وحرية السفر لمن شاء من تجارهم إلى حيث شاء من الأقطار العربية من الشام إلى المغرب دين حرج عليهم ، ما عدا استانبول للفضة الواقعة بين تركيا والإنجليز في ذلك الوقت حتى كان من ذلك أن أعلن الباب العالي قطع العلاقات معهم .

كاشف دمنهور

وفي الثاني من شهر أبريل ، هبط على القاهرة من أهالي دمنهور ، خطاب إلى الزعيم الشعبي نقيب الأشراف السيد عمر مكرم ، يفيد كاتبوه : أنه وفد على دمنهور بعض الفارين من الإسكندرية حين عدت عليها المراكب الإنجليزية ، وأن كاشف دمنهور ومن معه من العسكر التركي عندما شاهدوهم على هذه الحال انزعجوا انزعاجاً شديداً ، وعزموا على الخروج من دمنهور ، فجعل أكابر الناحية يحاطونهم قائلين لهم : « كيف تتركوا دمنهور ، ولم يظهر مناغلاف ، وقد كنا في تقدم من حروب الألفي من أطعم المصاعدين لكم ، فكيف لا يساهم بعضنا بعضاً الآن في حرب الإنجليز . ولكن الكاشف ورجاله لم يستمعوا لأهل دمنهور لشدة ما داخلهم من الخوف ، وعقبوا متاعهم ، وأخرج الكاشف أفعاله وجيخاته ومدافعه ، ثم سبقها من فرط خشيته ، وعبر إلى قوة من ليلته . وفي اليوم التالي أرسل من نقلها إليه .

أبطال الاستغلال

والواقع أن كاشف دمنهور لم يكن إلا متغلاً على



نهر رشيد كما رسمه أحد الإنجليز ونشيط

الإنجليز يتدفقون من الثغرة إلى المدينة على حبل ، فلما دخلوها وجدوها خاوية مهجورة ، فتغلغلوا في شوارعها وفي حاراتها الضيقة ، وإذا بوابل من النيران تنصب عليهم من سطوح البيوت وطبقاتها وشبابيك مشربياتها ، ومن منعطف الأزقة والشوارع ، وكان « على بك السلانكلي » مشتركاً في هذا الكمين مع أهل البلد ومن معهم من العساكر ، وكانوا جميعاً قد ضربوا على القوات الإنجليزية من كل ناحية ، وكانت طلقات النيران تتلاحق دراكاً فتأخذ الإنجليز من حيث يحتسبون ومن حيث لا يحتسبون . فأسقط في يدهم من البغنة ، وانشلت حركتهم ولم تخطر لهم المقاومة في بال ، فألقوا ما بيدهم من الأسلحة ، وكان همهم كلهم التماس الفرار . وهبات فؤانه لم يتمكن منهم من

رشيد . وكان القنصل الإنجليزي قد أدخل كل لسكينة وغاية الطمأنينة في روع القادة الإنجليز ، رهون لهم أمر الحملة ، وصورها في صورة نزهة خلوية .

فلما أخذت الفرقة طريقها إلى رشيد لم تعرضها في أية مقاومة . وبعد السير الطويل في وعوة الرمل تحت الشمس المحرقة ، بلغ الإنجليز المدينة في ٢٩ مارس . وكان أمر الدفاع عنها إلى « على بك السلانكلي » حاكمها ، فقاوم أشد المقاومة مدة يومين ، ولكن المدافع الإنجليزية كانت قد فتحت ثغرة في أسوار المدينة ، وعلى أثرها ضحقت حدة المقاومة ، فلما كان الصباح المبكر من يوم ٣١ مارس في الساعة ٦،٤٥ أصدر القائد الإنجليزي أمره بالهجوم ، فأخذ

أبريل) ذاع الخبر بوصول أول فرج من المراكب التي ينشأ حاكم رشيد بحملة بالأسرى ورؤوس القنصل . فهرع الناس إلى بلاق القريجة ، ووصل منهم إلى ساحل بولاق كثيرون وكان كبار السكر ومنهم طوائفهم قد خرجوا لملاقاة المراكب القادمة . وظلت جماعة السكر القصادة في المراكب بالأسرى ورؤوس القنصل إلى البر ، وأتوا بهم من خارج مصر ، ودخلوا إلى المدينة من باب النصر ، وشقوا بهم وسط المدينة وقد أحاط بهم العسكر ، وقد أركوا من الأسرى من كان كبير الرتبة أو كبير السن على الخيبر ، والبقية مشاة في وسط العسكر وكانت رؤوس القنصل مرفوعة على الرياح أو النيايت ، وهو أمر مألوف وتقتد لا يجهله من له أقل إلمام بالثورة الفرنسية وغيرها . وعلى هذا النحو سار الموكب حتى بركة الأزبكية . وعندنا أطلقت البنادق وضربت المدافع أبهاجاً . ثم طلعوا بالأسرى من الجنود الإنجليز وضياعهم إلى القلعة .

وكانت كلما وردت مركب من هذه المراكب إلى ميناء بولاق . تكررت المراكب على الرسم المذكور .

الرعاية الصحية

كل ذلك والوالى « محمد على » لا يزال بعد علمه بالعدوان الإنجليزي ، ومع اشارته إلى ذلك في رسائله ، مشغولاً بمطاردة قلوب المالك في الصعيد ، متغنياً عن العاصمة المهتدة ، بعيداً عن ميدان القتال في الشمال ، حيث جعل الإنجليز من الإسكندرية قاعدة لجيش الاحتلال .

ولكن الشعب المصرى لم يتواكل ولم يتقاعد ، بل تقدم لحمل العبد . واجتمعت في بيت القاضي جمعية ، مثل الشعب فيمسا السيد عمر مكرم النقيب ، فضلاً عن الشيخ الشرقاوى والشيخ الأمير وباقي المشايخ فتكلموا في شأن حادثة الإنجليز والاستعداد لحربهم ، وقتلهم وطردهم ، وحض الناس على دفعهم ، وأن يكون الشعب والعسكر على حال

النجاة بنفسه والإفلات من هذا الفخ المنسوب الذى وقعوا فيه إلا نفر قليل ، وذلك بشق النفس والعتن الشديد ، وقد ولى هؤلاء الأديار لا يلون على شيء ، عائلين أدرأجهم نحو أبى قير والإسكندرية ، تاركين وراءهم من الأسرى والقنصل ما تبلغ عدته المئات ، ومنهم قائد الفرقة الجنرال « واكوب » الذى اخترعته رصاصتان ، وثلاثة من ضباطه ، كما كان من الجنرال اللواء « مياد Meade » قائد الفرقة المساعد ، وسبعة عشر ضابطاً غيره . وإلى جانب هذا فقد فى الأرواح والإصابة فى الأجساد ، خسرت الفرقة من عتادها الحربى مدافعاً ومرمى قنابل . كما فاتتهم الوليمة التى كان قد أعدها لهم « بيروتشى » المظلى فنصلهم في رشيد ، والتي لم يلبث أن سمع خبرها السلانكل فأبى إلا أن يدعو نفسه وبعض أعوانه إليها ويغلف الإنجليز عليها .

وقد ذكر الجبرنى في تاريخه أن بعض أسرى من رشيد ذهبوا إلى ناحية دمهور ، وكان كاشفها قد بلغه خبره بالتحسّر في رشيد ، وأطمان خاطره فرجع إلى ناحية دوى وبغلة الأمير . وطلع من معه إلى البر ، فصادف شرفة من طول الإخيلفقتل بعضهم وأخذ من بقى منهم أسرى

وتقدر خسائر الإنجليز في هذه الوقعة الرشيدية بنحو ١٨٥ قتيلًا و ٢٦٢ جريحاً وقيل ١٢٠ قتيلًا و ٢٥٠ جريحاً على أقل تقدير .

وقد كان تعقيب القائد العام على هذه الوقعة حين بلغه خبرها قوله : « كانت غربة شديدة غير متوقعة . »

مواكب النصر في القاهرة

وسرعان ما ترامت إلى القاهرة الأخبار ، وجاء الساعة إلى مصر بالإشارة فضربت مدافع وأطلقت بنادق ، وحلج كسفاً بك « على البعة الراسلين . وأسرع المشرون من أنواع الثيوب . وهم القواس الأتراك - بالسعى إلى بيوت الأعيان يبشرونهم ويأخونهم منهم القشيش وأطلع . وصار الناس بين مصدق ومكذب فما كان يوم الأحد سادس مشرين محرم (٥ من

« على بك السلاكل » حاكم رشيد الذي مرّ بنا وصف انتصاره على الإنجليز وكيف أوقع بهم ورد فلولم خائين. وهو في هذه الرسالة يقول « إن الإنجليز لما حضروا إل رشيد ، وحصل لهم ما حصل من القتل والأسر ورجعوا خائين ، حصل لباتهم غيظ عظيم . وهم الآن يشارعون القوم بالحاربة . واقتصد أن تسفوتوا ، وتنفذوا بالرجال المهارين والأسلحة والجيشانة على عمل . وإلا فلا نوم علينا بعد ذلك ، وقد أخبرناكم وهرتناكم بذلك » . وقد اهتمت لذلك الجمعية التي تجتمع بيت القاضي ويشترك فيها النقيب السيد عمر مكرم وبعض المشايخ ، فأرسلوا على الفور عدة من المقاتلين ، وكتبوا مكاتبات إلى البلاد والعربان الكاثين ببلاد البحيرة يدعونهم للمحاربة والمجاهدة ، وكذلك أرسلوا في اليوم التالي عدة من العسكر .

والواقع أن القائد العام « فريرز » كان قد اشتد غضبه ، وثارت ثائرته ، للهزيمة التي منيت بها الحملة على رشيد ، فلم يطق صبراً على الانتقام وإعادة ما ضاع من هبة بريطانيا وسعة الجيش البريطاني . فأصدر أمره بتجهيز حملة أخرى على رشيد ، عهد بقيادتها إلى الجنرال « ستيوارت » وكانت تتألف من أربعة آلاف جندي ، تعزهم فرقة للمدفعية معها ستة مدافع وقيل عشرة ، وهاونان وقيل أربعة ، وتحركت هذه القوة نحو رشيد . وكان على مسافة سبعة أو ثمانية كيلومترات منها قرية الحجاد ، احتلتها مقدمة الجيش وكان على رأسها الماجور « وجلساند Wogelsand » وتحت جنح الليل نصب الإنجليز على تلال أبو منصور مدافعهم فظلت تقصف رشيد وما حوفاً قصفاً متواصلاً ثلاثة عشر يوماً كان المحاصرون في أثناءها يخرجون لمهاجمة العدو ثم يرتدون .

وكانت الرسائل تتوارد إلى القاهرة من رشيد الواحدة في إثر الأخرى بطلب النجدة . ومن ذلك رسالة وردت يوم الخميس ٣٠ محرم (٩ من أبريل) من السيد حسن كريت نقيب الأشراف برشيد يذكر فيها

الكلفة والشفقة والاتحاد ، وأن يجتمع العساكر عن التعرض للناس بالإيذاء كما هوشأنهم ، وأن يساعدوا بعضهم بعضاً على العدو ...

تحصين القاهرة

ثم تشاور الزعماء في تحصين القاهرة ، فأصلحوا أسوارها وزادوا ارتفاعها ، وشرعوا في بناء حائط مستدير أسفل قلعة السيبة ، وساعد الشعب المتحمس في جر المدافع ونصبها وكان يبلغ عددها نحو المائة . وكذلك شرعوا في حفر الخنادق ، وعلى الأخص إصلاح الخندق الذي كان قد حفره الفرنسيون ، وهو الخندق المتصل من الباب الحديد إلى البر ، وكان السيد عمر مكرم يركب في كل يوم معه القاضي والأعيان وينزلون إلى ناحية بولاقي ومعهم بعض الضباط المهندسين وى صحتهم كذلك الجمع الكبير من الناس والأقباع والكل بالأسلحة . وكانت قد نصبت لهم الخيام للإشراف على حفر الخندق وسائر أعمال التحصين . وكانت التكاليف موزعة على ميسير الناس وأهلهم وكانت الخدمات والتجار وأرباب الحرف والزوانيحي ، وقد جعلوا على البعض أجرة مائة وجن من الفعلة ، وعلى البعض أجرة خسة وشرين ، وكذلك أهل بولاقي ونصارى ديوان الكس والنجاري الأروام والشوام والقباط ، واشترتوا المقاضف واللفغان والفؤوس والآلات الحفر والبناء . وأخيراً في اليوم العشرين من أبريل طلع الباشا إلى القلعة ، وسعه قنصل فرنسا - وكان قبل ذلك من ضباط المدفعية في بلاده - سينتس معه الأمكان ووطن الحصار ، والقنصل يظهر الاهتمام والاجتهاد ، ويسبل الأمر ويبدل النصيح ، ويكثر من الركوب والذهاب والإياب ، وأمامه الخدم بأيديهم الحراب المقضضة ، وخلفه ترجمانه وأتباعه .

نذر الخطر

في يوم الثلاثاء ٧ من أبريل وردت إلى القاهرة من رشيد رسالة مؤرخة يوم الجمعة ٣ من أبريل عليها إمضاء

والسكرك . فأجابهم الباشا على القود « ليس على رغبة البله خروج ، وإنما عليهم المساعدة بالمال لملائف السكرك » . وانفص الجلس . وعاد السيد عمر مكرم إلى داره متربها بما سمع من الولي ، غير راض عما فيه من إسقاط الشعب من الاعتبار ، وقصر شأنه على المساعدة بالمال لملائف السكرك ، دون المشاركة في الجهاد وهو ذلك الشعب الذي رفع بفضل جهاده محمد على نفسه إلى منصب والي البلاد . وفي تلك الليلة نفسها أرسل الباشا في طلب السيد عمر مكرم في وقت العشاء ، وأرزنه ألف كيس (الكيس خسة جنيتها مجيدة) لنفقة السكرك ، وأن يوزع بنفسه تحصيلها من الناس .

البكوات يعلنون الجهاد

ولم ينقطع ورود الرسائل إلى القاهرة من ثغر رشيد ، وكلها تنلر بالخطر . ومن ذلك ما ورد يوم الثلاثاء ١٤ أبريل ، من السيد حسن كريت تقيب الأشراف برشيد ، والخطاب مؤرخ ١١ أبريل ، وموجه إلى السيد عمر مكرم والمشايخ ، وفيه ينهى الخبر بأن الإنجليز محتاطون بالثغر ويتحفظون حوله ، ويفرضون البله بالمدافع والذخائر ، وقد تهدم الكثير من الدور والأبنية ، ومات كثير من الناس في أثناء القتال قوله : « وقد أرسلنا لكم قبل تاريخه طلب لإسقاط الجهاد ، فلم تقيموا بإرسال فيه ، وما عرفنا لأي شيء هذا الحال » . وبهذا الإجمال ، ناهى الله في الإسراف . فقد ضاق الخناق ، وبلدت القلوب الحائرين من تبع المكروه ، وولاية المراقبة والسبر على المتأخرين .

وكان السيد عمر مكرم يقرأ هذه الرسائل على الناس ، فتنور مشاعرهم ، وتقلل مراجعهم ، وتزيد تقديهم على رؤسائهم المتواكفين المتعاقدين حتى بلغ حياج الناس أشده . وأدام هذا الحياج من الرأي أتماماً وتحت مصمته ، كما كانت محمد على يتبع على الناس عزمه على السفر في كل حين . كما كان الكثيرون من البكوات يمتنعون الزم على الجهاد ، ويترصصون لأنظار الساسة بمسارهم ، فيجتمعون الكثير من أجناسهم وفيهم من الغلبة والأزراك القبلية . ويمر الجميع وسط المدينة في عدة وأفرقة ، ويذهب الجميع إلى ميناء بولاق يوزعون أنهم مسافرون على قدم الاستعجال ، بهمة ونشاط واجتهاد ، فودوا وصولاً إلى بولاق تعريفاً ، ويرجع الكثير منهم . وراهم الناس في اليوم تلك والكثيرة بدمية . وأما من تقدم منهم وسافر بالقليل ، فكان ينهب فريق إلى الفتوة ، وفريق إلى القرية ، ليجمعوا في طريقهم من أهل البلاد والقرى ما اتصل إليه قدرة عصفهم من المال والغنم والكلف وحفظ الجهاد وربي المزارع فضلا عن غصب النساء والبنات وحطفت الصبيان وأمثال ذلك حتى بلغ من قهر خلافتهم ومن قبح أفعالهم أن كان الفتي طليهم من الناس يمتنعون في ساعة فيظلمهم

أن الإنجليز حضروا إلى ناحية الحاد قبل رشيد وسمعهم المدافع الحائلة والعدد وتعبوا متاربهم من ساحل البحر إلى الجبل عرساً ، وذلك في يوم الثلاثاء الثامن والعشرين . وفي ختام الرسالة كرو الرجاء بالإسراف ، والإمداد بالرجال والجبنانة والمدة والعدد ، وضم شأن والإجمال .

وفي يوم السبت ١١ من أبريل وردت مكاتبة من ثغر رشيد وعليها إمضاء على بك السلانكلي حاكم الثغر بمعنى الخطاطب السابق وقد زاد عليه أن الإنجليز ملكوا أيضاً كرم الأفراح وأبو منصور ، وعظم مكاتبة باستعمال التجدة .

موقف الوالى من الشعب

وكان السيد عمر مكرم في حته الناس على الجهاد ، قد جمع الكثير من أولاد البله والعدوية والاسيوطية وفيهم ، فذهب صبيحة يوم السبت ١١ من أبريل في جمع منهم إلى « كخدنا بك » واستأذنه في السفر لمحاربة الإنجليز ، فلم يرض ، وقال حتى يأتي أقميننا الباشا ويرى رأيه في ذلك . وخرج السيد عمر مكرم من « كخدنا بك » في وقت الظهر ، وانفص الجميع ، وسافر منهم من « كخدنا بك » على القود ، وفي هذا المساء نفسه وصل الولي محمد على باشا إلى العاصمة . ودخل إلى داره بالأركية في الساعة السادسة من الليل ، وبمات حودة الباشا إلى القاهرة بعد أن انتصر على ممالك الصعيد أو — بمباراة أحق — على الفريق منهم الذي نشبت المعركة بينه وبينهم في منقاد واستولوا في أرضه على أسبوط ثم أولد المشايخ إليهم لإجراء الصلح . وكان قد تمعد ألا يكون الصلح حتى تسبغ المعركة لينفصل فيها من بعضهم ويوقع الرور في نفوس الآخرين ، وكان شرط الصلح بطلية الحال ألا يكونوا إنجليز عليه ، ولم بعدا ما يظليون ولوطيون من الإسكندرية إلى أسوان وغير ذلك من الكلام المصلي . وكان على الممالك تنزيق هذا الصلح أن يتحدروا من الصعيد إلى القاهرة حيث يجتمعهم والباشا مجلس الصلح بحضرة المشايخ الكبار والتقيب والوجانية وأكابر السكرك . فلما طلع نهار يوم الأحد وأصبح خسوفه إلى داره ركب الجميع وذهبوا للسلام عليه ، وكان من ذهبوا السيد عمر مكرم التقيب والمشايخ والهرق والتاجر ، ودار الكلام بالجلس في أمر الإنجليز ، فأظهر الباشا سطه على أهل الإسكندرية والشيخ المسري وعلى حاكمها أمين أغا حيث مكثوا الإنجليز من الثغر ، ولجروهم البلدة . ولم يتبل لم عدداً في ذلك . فلما تفرق الكلام إلى الاستعداد لمحاربة الإنجليز ودمهم من البلاد ، أظهر الباشا الإجماع . وأغمم السيد عمر مكرم ومن معه فرصة القول ، فقالوا : « إنا نخرج جيهاً للجهاد مع الزرية



صورة لعمدة رشيد

لم يحل فرجه ، وقصد تحت جنح الليل إلى الحماة ، فلم يطلع إليها إلا ولاتت الحشود المصرية .

وبادر الماجور « وجلساند » قائد مقدمة الجيش في الحماة ، فطلب المدد من الجنرال ستوارت ، فأوفد إليه الكولونيل « ماكلود Macloed » ومعه بلوكان من الفرقة (٧٩) الاسكتلندية وثلاثة بلوكات من الفرقة (٣٥) الإنجليزية . وفي الساعة السابعة في الصباح الباكر من يوم ٢١ أبريل (أو ٢٢ على قول بعضهم) ، رأى الكولونيل الإنجليزي القوات المصرية المتحركة إلى ناحيته ، وخشى أن تكون مقاومتها غير يسيرة ، فراجع نحو بحيرة إدكو ، ليكون جناحاه في حماية البحيرة من جانب والبحر من الجانب الآخر ، ولكن القراصن المصريين بادروا بهجوم . وكانت القسوة الإنجليزية من تعس الإنجليز وسوء تدبيرهم قد انقسمت إلى ثلاث شعب : منها شعبة المقدمة وعلى رأسها الماجور « مور Moore » وهذه مزقتها المصريون شر ممزق ، ووقع رئيسها وبعض معاونيه أسارى . أما الكولونيل

وانفجرت غضبهم بحرق الإفريق من أى جنس ، وكانوا يصرون بذلك بجمع منهم ، فيجب لهم الطاعة ويتبعونهم إذا غلبت لهم البلاد ، ولا يظنون لتبع أفعالهم .

ولم يملك الجبرتي ، المؤرخ المصري المعاصر ، وهو يروى عن البكوات ذلك وأمثاله ، إلا أن يعقب ساخراً : « وهكذا يفعل المجاهدون » .

زحف الشعب

وكانت دعوة الجهاد التي ما برح يدعو إليها الزعيم الشعبي عمر مكرم وجماعته قد أثمرت ، فكان من ذلك سفر أهل التجارة والحماية من القاهرة إلى البر الغربي في طريقهم إلى رشيد ، كما أثمرت مثل ذلك رسائلهم إلى أهل البلاد وعربان البحيرة وغيرهم . وهكذا اجتمع الكثير من أهالي بلاد البحيرة ودمهور وغيرها ومن معهم من المتطوعة والساكر ، فانطلقت الجموع واستكلت تعبثها ، وزحفوا زحفهم الشعبي العظيم نحو رشيد .

معركة رشيد الثانية

٢١ أبريل

وكان الجنرال ستوارت عندما بلغه خبر هذا الزحف الكبير قد نبأ للراجع عن رشيد ، وأرسل تعليماته إلى « وجلساند » قائد مقدمة جيشه في قرية الحماة ، ولكن الرسالة لم تقع في يده . ولم يمض القليل حتى طلعت عليهم جموع المصريين الزاحفة ومن معها من القراصن ، وتعرضت القوات الإنجليزية وهي خمس فصائل من فرقة جرمانية معروفة باسم « رول Roll » . وقد نجحت إحدى هذه الفصائل في رد الهجوم . فلما بعدت عن معسكرها طوقها القراصن ، وقتلوا منهم عشرين رجلاً ، وأخذوا خمسة عشر أسيراً .

وكان حشد آخر من أهل البلاد مرابطاً في قرية برنبال في الضفة الأخرى ، وهو متردد إلى أي الجهتين يميل ، إلى رشيد أم إلى الحماة . فلما بلغ إلى مسامع هذا الحشد خبر الأسرى والقتلى ، وروى بعضهم عياناً ،

واستعجلهم للحضور ، فلم يحضروا ، وأرسلوا خطاباً يعتزلون فيه بأن السبب في تأخرهم أنهم لم يتكاملوا ، وأن أكثرهم مفرقون بالتواحي ، وأضافوا إلى ذلك أنهم إلى الآن لم يثبت عندهم حقيقة الأمر ، لأنه من الثابت عندهم صداقة الإنجليز والعثمانيين من قديم الزمان ، وأن المراسيم التي وردت من الباب العالي هي للتحذير من المكشوف ، ولم يذكر بها الإنجليز . فكان على الباشا أن يوقف إليهم مصطفى افندي كتخدأ القاضي وبعه المراسيم التي وردت في ذلك الشأن وفيها ذكر الإنجليز ونبأهم للدولة . وقد سافر القاضي في صباح يوم ٢٠ أبريل إلى المالك في الصعيد وبعه هذه المستندات .

ورود البشائر من رشيد

وتواردت الأخبار إلى القاهرة منذ يوم الخميس ٢٣ أبريل لما وقع في رشيد من الانتصار على الإنجليز ، وكانت أولى هذه البشائر على لسان اثنين من السعاة . وقد سرح سائر الزوار بالمرح وطلع طبعها جوهريين .

وكان قد حضر قبلها جماعة من العرب وفي صميمهم ثلاثة أنصار من الإنجليز قبضوا عليهم من البرية وأحضروهم إلى مصر ، وقد مثل الإنجليز الثلاثة بين يدي الباشا وكلمهم ، ثم أمر بطولهم إلى القلعة ، وكان فهم شخص كبير يقال إنه من قبائلهم .

وما كاد ينصرف الساعيان حتى وصل في أثرهما أيضاً شخصان من الأتراك بمكاتبات بتحقيق ذلك الخبر ، وبالفح الساعيان في الأخبار وأن الإنجليز انقلوا من مناريس رشيد وأبى منصور والحلاد ، ولم يزل المقاتلون من أهل القرى خلفهم إلى أن توصلوا البرية وفتوا جيفاناتهم وأسلمتهم وهداهم ومهاسبهم عظيمين . وذكر الساعيان أنه واصل خلفهم أسرى ورووس قتل كثيرة من عدة مراكز . . وكان مما ختم به الساعيان كلامها ، أنه وصل معها من جملة المتطوعين رجالان من أهل مكة التجار المقيمين بمصر كانا في الرافعة ، وقد ذهبا إليها بنحو مائة من البدو والمغاراة وغيرهم يتفغان عليهم ويحرضانهم على القتال ، ويعينان المقاتلين

« مأكلود » نفسه ، فكان ومن معه من الاسكتلنديين في القلب ، وقد اضطر المصريين تحت نيرانه الحامية إلى الاعتصام بالثال المجاورة ، ولكن فرقة منهم غير الفرسان تسللت وانقضت على الفرقة الاسكتلندية وهي في طريقها للانضمام إلى جيش المؤخرة الذي يرأسه الماجور « جيلساند » . وفي هذا الصدام قتل الحصان الذي كان يمتطيه « مأكلود » فهوى من على ظهره ، وانفلقت جميعته ففضى نحيبه . وحل مكانه الكابتن « ميكاي » Mekaye وحاول بالبقية الخزيلة من الجند أن يشقوا طريقهم بأسنة البنادق ليقطعوا المسافة القصيرة التي تفصلهم عن جيش المؤخرة .

وأخذت هذه البقية من الجند الاسكتلنديين تتقدم فتحصدها نار المصريين ، حتى إذا ضاقت الشقة على استعمال البنادق عمد المصريون إلى السيوف . وأخيراً كان للكابتن « ميكاي » ما أرواه . لقد لحق بمؤخرة الجيش ، فلما أحصى الذين نجوا معه لم يجدهم بزيبون على السبعة ، هم كل ما بقي من البلوك الاسكتلندي !

أما جيش المؤخرة الذي كان عليه الجيسرال « جيلساند » ، فقد كان وضعه على هيئة مربع ، في أرض غير مستوية تحيط بها كتبان رملية ، وكانت الفرق الخمس التي تحت قيادته من أصل جرماني كما قد متنا . وكان الجيش في موضعه ينتظر دوره ، فلما هجم عليه المصريون قاوم ، وطالت مقاومته ، فلما رأى القائد نصف جنده قد تساقط من حوله ، فارقه كل أمل ، واضطر إلى التسليم .

بعيداً عن المعركة

وكان الباشا محمد علي واليكوات مالك الصعيد في شغل بعيداً عن المعركة . وذلك أن محمد علي لم يكن حتى هذه الساعة قد حصل على موافقة إيجاعية من المالك القبطيين على المصالحة ودخولهم في طاعته ، وكان قد أرسل إليهم خطاباً عليه ختم كثيرة باستدعائهم

مواكب النصر

وقالت أنباء هذه الانتصارات إلى القاهرة . ثم جاءت في أعقابها المراكب تؤيدها وهي عملة بالأسرى والجرحى وروؤس القتلى . وقد وصل منها الفوج الأول في يوم الجمعة ٢٤ أبريل . وهكذا تجددت مواكب النصر على الرسم المعهود ، بين الهليل والتكبير ، ووسط مظاهر الحفاصة والسرور التي لم يكن لها نظير . وكانت هذه المواكب تبدأ كالعادة من ميناء بولاق ، وتسير في الطريق إلى باب النصر فتجتازة إلى الشارع الأعظم فتشق وسط المدينة إلى بركة الأربكية ، وفي ساحبها متتلى المطاف .

وقد بلغ عدد من طلعوا بهم إلى القلعة من الأسرى في جملتهم نحو ٤٦٦ ، وفيهم نحو العشرين من ضباطهم .

الحفلة السعيدة

وكانت القاهرة - كما مر بنا - تعمل كل ما في استطاعة لتخصين ضد العدوان الإنجليزي ، فقد لا يكون هنالك ما يمنع من تحول الهجوم الإنجليزي من رشيد إلى العاصمة عن طريق البر الغربي .

ربما كان كل ذلك في الإمكان . ولكن الذي أثبتته الأيام ، هو أن الدرس القاسى الذى تلقاه الإنجليزي من رشيد مرتين ، جعل خطر العدوان الذى كان يهدد العاصمة في خبر كان .

إن هذين الانتصارين اللذين حققهما المصريون رشيد ، لم يتركا للجزال فريز القائد العام للحملة الإنجليزية إلا أن يقر بالهزيمة ، ويترك على ضميمها ، ويرضى حكمها ، ويقع في الإسكندرية ، منتظراً الاتفاق على مصير المشتات من الجرحى والأسرى ، ليحمله الأسطول وإياهم والبقية الباقية من جنده في التاسع عشر من سبتمبر في العام نفسه ، بعد أن تركوا في التاريخ صفحة يخرى لها البريطانيون حتى اليوم ،

المجاهدين من الأهالى بما في أيديهما ، ويقاتلان بأنفسهما ، وقد بذلا جهدهما في ذلك ، ثم لهنما بعد هزم الإنجليزي وسلبهم ، فرقا ما غناه وما بقى معها من الأشياء . على الذين خرجوا خلف الإنجليزي . وقد طلب الباشا هذين التاجرين العربيين وأسلما عن الخبر ، وانسر لما ذكره سرورا عظيما وضع عليهما كما غلب على الساعين التركيين فروق سمور .

وبعد هذه المقابلة للباشا انصرف الساعيان التركيان ومعها التاجران العربيان إلى منزل السيد عمر مكرم للتعبيد للربوب ، وتمشوا عنده وطلب الساعيان البقتيش ، وبعد أن أخذاه توصلا به أن يسى لها عند الباشا في أن يسم عليهما بمناسبة . وما هو جدير بالذكر أن الباشا تذكر في هذا اليوم فقط أن يجمع الديوان في بيت القاضي كالمعتاد ، ليقرأ عليه مرسوم تقدم وروده قبل وصول الإنجليزي إلى الإسكندرية مضمونه مصادرة أموال الإنجليزي وشركاتهم وسائر متعلقاتهم في مصر وثغورها .

وفي ذلك اليوم ضربوا مدافع الجيزة من القلعة والأربكية وبولاق والجيزة وذلك بين الظهر والنصر ابتهاجا بالنصر .

في أعقاب المهزمن

ولا نرى غير هزيمة القوة الإنجليزية في ناحية الحماة من نواحي رشيد ، إلى الجزائر ستيوارت وهو على رأس القوة التي كانت محاصرة لثغر رشيد ، لم يجد من نفسه قوة الزعامة على مواجهة عدو له كل هذا التصميم . ولما كان يخشى أن يعيقه ما بقى معه من العتاد الحرى ، فقد أمر باتلاف المدفعية فقبوها بالمسامير ، كما أحرقوا الذخيرة والأمتعة جميعا . وقبل أن ينتصف النهار كان الجيش الإنجليزي حول رشيد قد تحرك للقرار . ولكن المجاهدين المصريين انطلقوا في أعقابهم يقتلون منهم ويأسرون . ولم يكتفوا عنهم حتى تجاوزوا بحيرة إدكو ، وأشرفوا على ميناء أبى قير قريبا من مراكبهم الحربية وقواعد جيوشهم في الإسكندرية .

وكمثقت تراجمت بنوس الصاكر وطبعوا عند ذلك في الإقليم
وتعاسروا عليهم
أهل بلاد قفد قوبصهم وتأهبوا للورور وأجازبه واشتروا
الأسلحة . ودعوا على نصيبه بالجهاد ، وكثر المتطوعون وبصروا حم
يبارق وأعلاماً . وجمعوا من بعضهم درهم ، وصرفوا على من انضم
إليهم من الفقراء ، ونفروا في مواكب وطول وزمور ، فلما وصلوا
إلى متاريس إيعدير ، دهمهم من كل ناحية على غير قوانين حروبهم
وترتيبهم ، وصعدوا في الحملة عليهم ، وألقوا بأنفسهم في النيران ولم
يبنوا رمية . وصحروا عليهم واغتلطوا بهم ، وأدهشهم بانصباح
والتكبير . حتى أبطأ الإقليم بهم ونيرانهم ، وألقوا سلاحهم ،
وطلوا الناس . هم يستمنوا لذلك ويقبضوا عليهم وحسروا بالأسرى
وفر القوت من الإقليم إلى من بقي في الإسكندرية
ونيت العامة كانوا مشكورين على ذلك ، أو أنهم نسب إليهم
فعل . بن نسب كل ذلك للباشا وصاكره ، وجوريت العامة بصد
الغراء بعد ذلك) .



الدرع التي أهداها الرئيس عبد الناصر للملك رويحي

وخلص من هذا جميعه أن الذي شهدناه في
أحداث عام ١٢٢٢ هجرية الموافق ١٨٠٧ ميلادية
من طرد الإنجليز وتحرير مصر لا يرجع الفضل فيه إلى
مشاركة ~~الملك~~ ^{عبد الناصر} مصر ، كما كان الحال عام ١٨٠١
في طرد الفرنسيين .

كذلك يخلص لنا من هذا جميعه أن الفضل في
ذلك الانتصار المصري ضد العدوان الإنجليزي لم يكن
للباشا ولا للبكوات المالك بل للشعب .

وفي وسط هذا جميعه تبرز بين المدائن المذكورة
الخالدة مدينة « رشيد » التي كانت نقطة التحول ومحور
النصر فيها تحقق عام ١٨٠٧ على أيدي الشعب المصري
عاملاً وأهل رشيد خاصة من طرد الإنجليز وتحرير
مصر .

هذا هو المعنى الذي قصد إليه الرئيس جمال
عبد الناصر حين دعا إلى دراسة معركة رشيد وإحياء
ذكرها ، وهذا هو الداعي الذي استرحاه حين جعل
يوم « معركة رشيد » الشعبية عيداً من أعياد جمهوريتنا
العربية .

فيحاولون ما استطاعوا أن يغلظها المؤرخون ويطويها
النسيان .

الشعب بطل المعركة

لقد نلخص المؤرخ المصري المعاصر ، عبد الرحمن
الجبرتي ، موقف العناصر الثلاثة التي كانت مصر مؤلفة
منها أثناء العدوان الإنجليزي فقال : إنهم على باشا ، لما بلغه
رؤس الإيعدير في إسكندرية وكذا يحارب المالكات المصريين ويشدد
عصيم . اجئت مرافقه وأرسل يبعثهم على حاربونه ويطلبونه ،
ونمت في يقينه استيلاء الإنجليز على الديار المصرية ، وصر على العدو
متنكباً في سير متواصلة مرة وروهم إلى القاهرة ، فيسير مشرقاً على
طريق رشيد ، ويكون له قدر بعيد في الحملة . فلما وصلت الشريعة
الأولى من الإيعدير إلى رشيد ، ودخلوها من غير مانع . فداهم قد
حسبوا أنفسهم فيها ، فوقع فيهم القتل وأسر من أسر وعبر منهم
من حرب ووصت الرؤوس والأرؤى ، وأسرت المشرك إلى الباشا
بأمر . وبه ذلك فقد تراجمت إليه نهم . وأسرى في المنصور .

إبراهيم عبد القادر المازني ناقداً بقلم الدكتور محمد مندور



(١)

كان المازني مع العقاد وشكري رائداً للتجديد الأدبي عامة والشعري بخاصة في النصف الأول من هذا القرن . ومع ذلك فما أبعد البون بين مزاج كل من هؤلاء الثلاثة واتجاهه ، فإذا كان العقاد مفكراً عنيداً يعرف ما يريد ويثبت عنده في الغالب الأعم ، وكان شكري منطوياً يستبطن ذاته ولا يعلّ القوص في أعماقها ، فإن المازني يعتبر بلاريب فنان هذا الثالث . إذ كان أعنف الثلاثة انفعالاً وإسرافاً وتقلباً بين عواصف عواجله المهتاجة في صدر حياته وقبل أن يتسوى على فلسفة ساخرة في الحياة حتى ليصح القول بأن حياة المازني تنقسم قسمين لا تبسو عند النظرة السطحية أية علاقة بينهما ، وكان المازني نفسه شديد الإحساس بهذا الانقلاب الذي تم في حياته حتى لئراه يؤكد في شعره حيث يقول في إحدى قصائده :

إني أراي قد حلت وانتسخت

مع الصبا سورة من السور

وصرت غيري فليس يعرفني

إذا رأي صباي ذو الطرير

ولو بسدا لي لبث أنكره

كأنني لم أكنه في عمري

كأننا اثنان ليس يجمعا

في العيش إلا تشبثت الذمير

مات... القبيح المازني ثم أتى

من مازني غيره على الأثر

وإذن فقد كان هناك مازني قديم نجده في شعره وفي معاركه النقدية بنوع خاص ، ثم مازني حديث نجده في قصصه ومجموعات مقالاته وهو المازني النائر الساخر ، وإن لم يكن من الصحيح أن المازني القديم قد مات عن آخره ولم يخلف شيئاً من المازني الحديث . فكثيراً ما يحتل المازني القديم المازني الحديث ويأخذ الاثنان في العراك والتنازع كما يحدث أن يجلس المازني الحديث وأمامه شيخ المازني القديم أو شخصه ثم يتحاور الاثنان وإن كان الجديد هو الذي يقود الحوار ويسلخ القديم بألسنة حديد . وأكبر الظن أن معارضة التي نقرأها بين إبراهيم الكاتب وإبراهيم المازني في مقدمة تلك القصة (قصة إبراهيم الكاتب) إنما هي معارضة بين المازني

مذهبية فهو يؤكد أن الشعر ليس تصويراً وأن مجاله هو العواطف وأن اللغة قاصرة بحيث يصبح لازماً على الشاعر أن يلجأ إلى الرمز والإيحاء عن طريق الصور الشعرية أو الأنغام الموسيقية وهي نظرية سبق أن فصلنا القول فيها عند حديثنا عن زميله «شكري والعقاد» في هذه السلسلة وإن يكن له فضل محاولة بلورة هذه النظرية منقوتة مبكر في بحث مطرد مناسب. وياجذا لو أعيد طبع هذا الكتاب كوثيقة قيمة في تاريخ نقدنا المعاصر.

وعصارة هذا الكتيب هي أن الهدف الأول والأسمى في التجديد الذي كانت تدعو إليه تلك المدرسة هو: الصدق في الإحساس والصدق في التعبير حتى يعرف المأخذاً نفسه الشعر بقوله: «إنه خاطر لا يزال يجيش بالصدر حتى يجد مخرجاً ويصحب منتفخاً». ومعنى ذلك أن الشاعر لا يقول الشعر بعمل إرادى وفي موضوع يختاره من التاريخ أو المجتمع، بل حياة الناس المعاصرين له وإنما يقوله عندما يجيش الخواطر في صدره وتلمس لها مخرجاً فتنتقل من نفسه شعراً غنائياً شخصياً وبذلك تنحصر وظيفة الشعر في التنفيس الشخصي عن قائله، ومن البديهي أن هذه النظرة تضيق عن أن تتسع لألوان أخرى من الشعر الوصفي والدراسي والموضوعي الذي يمكن أن يعبر عن آمال الآخرين وآلامهم بل قضايا الشعوب، وتفسير هذا القصور تستطيع أن تجده فيما أوضحناه في مقالاتنا السابقة من أن دعوة التجديد التي ظهرت في أوائل هذا القرن قد ظلت محصورة في نطاق شعرنا التقليدي الذي يعتبر شعراً غنائياً، وأن اتجاه هذا التجديد كان نحو الوجدان الفردي في وقت شعر فيه أولئك الشبان بالحاجة الماسة إلى التعبير عن ذواتهم والتنفيس عما كرتهم به الحياة.

● المازني وحافظ إبراهيم

وإلى السنة نفسها أي سنة ١٩١٥ يرجع كتيب

الجليد والمازني القديم أو شبحه الذي لم يمت عن آخره كما قلنا.

وعلى ضوء هذه الحقيقة الكبيرة نستطيع أن نفسر، بل أن نبرر ما في آراء وأحكام المازني التقيدية من تنافس بل استنكار. فالمازني الجليد كثيراً ما تنكّر للمازني القديم وأكبره، وود أن لم يكن. ولو جاريته في هذه الرغبة لوقفنا من دراستنا له كناقد عند هذا الحد، ولكننا نأبي أن نسلّم له بما أراد. فقد كان المازني أدهف حساً وأوسع ثقافة من أن نهمل ما يريد أن نهمله من نقده أي من النقد الذي كتبه المازني القديم قبل أن يحاول نسخه المازني الجليد.

● الشعر — غاياته ووسائله

يقول العقاد والمازني في خاتمة المقدمة التي كتبها للجزء الأول من الديوان: «وقد مضى إلحاح نداء لا تتهم ولا تقبل أن تحطم كل عقيدة أصيلة قديمة. وما كان مقدراً ما ليس صعباً أرحب وأبهر من رسم فلسف صحيح ونقريه وحيث حالته فلهذا احتريا أن تقدم جميع أوجه الباطنية على تفصيل المبادئ الحديثة ووقفنا الأجزاء الأولى على هذا الغرض وسردفنا بنافذ من الأدب الراجع من كل لغة وقواعد تكون كالسيار والكليران لأفكارها».

ولكن لسوء الحظ لم يتم الكاتبان الأجزاء العشرة التي كانت مقدرة للديوان، ولم يظهر منه غير الجزئين الأول والثاني اللذين حاولا فيها تحطيم شوق والمنطوق ثم زميلهما عبد الرحمن شكري، ولكننا لحسن الحظ نستطيع إلى حد ما أن نستجمل رأيهما في الأدب والشعر الصحيحين من بعض كتاباتهما الأخرى. ومن بين هذه الكتابات كتيب نشره المازني في سنة ١٩١٥ باسم «الشعر — غاياته ووسائله» على ورق جرائد في أربع وأربعين صفحة من القطع الكبير وفيه يسطر نظرية في الشعر تجمع بين رومانسية المضمون ورمزية التعبير وهي النظرية التي نادى بها جماعة التجديد كلها في خطوطها العريضة إذا أردنا أن نلخصها في اصطلاحات

وبالرجوع إلى مقدمة هذا الكتيب الذي يقع في ستين صفحة من القطع الكبير نجد المازني يبرهنه العنيف لحافظ تيريرا يقول : « كتبنا هذا النقد منذ عام ونشرناه تباعاً في « عكاظ » ولم يكن الباحث لنا عليه كما حسب بعضهم غشينة عملها لرجل أو عداوة بيننا وبينه وكيف يكون شيء من ذلك ولا علم لنا به ولا صداقة ولا حصة ولا نحن نرتكز من الكتابة والشعر أو نزاحه على الشهرة لأن ما بيننا من تباين المذهب واختلاف النزاع لا يدع مجالاً لذلك ولكن لسوء الحظ أحد من يمثلين المذهب الجديد الذي يدعو إلى الإقلاق عن التقليد والتشبك عن استثناء الأولين فيما طال عليه القدم ولم يعد يصلح لنا أو يصلح له . أهمل لسوء الحظ بأنه لو كان الناس كلهم يرون رأينا في ضرورة ذلك وفي وجوب الرجوع من خطأ التقليد لرغبنا من الوقت ما نغره اليوم في الدعوة إلى مذهبنا ومحاولة رد جمهور الناس عن عادة إذا مضوا عليها أقدمهم فصلة الصدق ومزية النظر وما عماد الأدب وقوام الشعر والكتابة » .

ولكن المازني كان لديه أكثر من سبب لكي يشكر لهذا الكتيب وأولاً أنه يستهل بموازنة بين شكرى وحافظ يوم كانت العلاقة لا تزال طيبة بينهما وبين شكرى ، ولكن هذه العلاقة لم تلبث أن فسدت فساداً عنيفاً جعل المازني يطهر جماعة التجليده من شكرى الذي يسميه كما سئرى « صنم الألاعيب » في الجزئين اللذين ظهرا من الديوان ويبلغ في هجومه على شكرى حد اتهامه بالجنون وهذيان الحواس فضلاً عن هبوط الملكة الشعرية وبذلك ناقض نفسه بنفسه . وما هو مطلع تلك الموازنة وبيان أساسها العام كما صاغه المازني في أول مقالاته في هذا الكتيب :

« لا نجد أبلغ في إظهار فضل شكرى والدلالة عليه وبيان ما لللمع الجديد على القديم من التزينة والشمس ، من الموازنة بين شاعر مطبوع مثل شكرى وآخر من ينظرون بالصنعة مثل حافظ بك إبراهيم ، فإن الله لم يخلق اثنين هما أشد تناقضاً في المذهب وتبايناً في المازع من هذين . والصد كقير يظهر حسبه الصد - حافظ رجل نشأ أول ما نشأ ما بين السيب والدمع . ومن أجل ذلك ترى في شعره شيئاً من حسونة الجدى وانتميم حركاته واجتهاده وصعب غيابه وبصره عن لايتكار والاختراع والتفنن . ولعل هذا هو السبب أيضاً في أن حافظاً لا يقول الشعر إلا فيما يسأل القوي فيه من الأغراض بيد أنه على ما به من ضيق في المضطرب وتختلف في الحيسال كان أصعب لسان تتلق به الصفح وأقدر الناس على نظم معانيه وتنفيذ أخبارها وتنسيق فقرها

آخر نشره المازني بعنوان « شعر حافظ » وقد ضمنه مقالات عدة في نقده نشر بعضها في مجلة « عكاظ » . ويؤكد المعاصرون أن هذا الكتيب قد أثار حافظاً ثورة كبيرة دفعت به إلى أن يكيد للمازني بأن يستخدم نفوذه عند حشمت باشا ناظر المعارف عندئذ لكي ينكل بالمازني فيقتله من المدرسة الثانوية التي كان يعمل بها إلى مدرسة دار العلوم ليعلم مبادئ اللغة الإنجليزية للمبتدئين مما دفع المازني إلى أن يستقيل من وظيفته الحكومية ليعمل في الصحافة بعد ذلك طوال حياته .

وفي خاتمة كتاب « حصاد الهشيم » الصادر في سنة ١٩٢٤ متضمناً مجموعة كبيرة من مقالات ودراسات المازني الرائعة نراه يشكر لهذا الكتيب ويود أن لم يكتبه فيها عدا مقدمته التي نقلها في « حصاد الهشيم » . وقد فسر المازني هذا التصرف في الخاتمة المشار إليها بقوله :

« ويرى القارئ في كتاب هذا مقالا كتب في نفس عهد كذب جمعت فيه ما نقدت به شعر حافظ منذ أكثر من عشر عاماً والقدرة الحق أن يستغرب أن أنقل مقدمة كتاب مكتوب في أدب من المازني سبب لا أرى بأساً من إيضاحه : جمعت في معنى الحق شعر حافظ وطبعته ونشرته وبعت منه عدداً ليس بأقل من أحد عشر مائة بعت على صفحتين درهماً بقي من نسجه فحصلت إلى بقال روى اشتراها مني بالآلة ! وعزيت نفسي بذلك بقول نفسي إن حين أين الروى وزيتونه ألق بهذا النقد » . ثم يروى كيف أن صديقاً جاءه وهو مريض بنه إلى أن كاتباً قد سطا على نقده لحافظ وأنه قد أجاز لهذا السارق أن يسرق الكتيب كله مردفاً قوله : « إنى لأحسب يا صديقى أن أنه إلى سطر صاحبنا المتخصص على نقدي مخافة أن ينتبه الناس إلى ما أرجو خلساً أن يكونوا قد نسوا من أنى أنا كاتب ذلك المراء القديم ! ومن أجل هذا أحب لصنا ما عدا عليه وبزى إياه وما أسهل أن يجب المرء غير شيء !! فطبعك صاحبى وانصرف !! وعطر بعد أن وبعت النقد لساعة أن استنقذ المقدمة » .

فهو صحيح أن هذا النقد كله هراء كما زعم المازني أم هي عواطفه الجائشة المتقلبة التي خيلت إليه ذلك ؟ أم أن المازني الجديد قد أراد هنا أيضاً أن يشكر للمازني القديم ؟

يلتقط عدة أخطاء في الذوق الإنساني والشعري لحافظ بل في اللغة ذاتها مثل قول حافظ :

فلماذا الأرض والبحار سواء في خلاق كلاهما غادران
الذى يعلق عليه المازني بقوله إنه قد أخطأ في
قوله غادران خطأ لا يغتفر . وذلك بأنه لا يصح أن
تقول محمد وعلى كلاهما مصيبان أو غادران ، بل الصواب
أن تقول مصيب أو غادر . ثم يستشهد على ذلك
بعدة أبيات من الشعر القديم مثل قول ابن الرومي
في الهجاء :

إن أبا حفص وعشتره كلاهما أصبح لي ناصباً
وفى رأينا أن الكثير من ملاحظات المازني الجزئية
في هذه المقالات الأخيرة من الكتيب يستحق الاعتقاد ،
كما أنه مما يشهد للمازني بالفطنة وسلامة الذوق وسعة
المعرفة بالشعر جيده وديته . وبذلك نخلص إلى أن هذا
النقد لا يمكن اعتباره كله هراء كما زعم المازني
وإن يكن العقب والتجامل والإسراف واضحة في الكثير
من أجزائه .

من أجزائه .

● المازني وشكري

رأينا المازني - في كتيبه السابق عن شعر حافظ -
يعتبر شكري شاعراً مطبوعاً يمثل مذهبهم الجديد
أصدق تمثيل ، ولكن العلاقة لم تلبث - كما قلنا -
أن فسدت بين الرجلين بعد أن عاب شكري على
المازني انتحاله لبعض الأشعار الإنجليزية وبخاصة من
مجموعة « الذخيرة الذهبية » الواسعة الانتشار ، ويرى
في ذلك إساءة لدعوة التجديد كلها ، مما أحفظ عليه
المازني فهاجمه هجوماً عنيفاً في الجزء الأول من
الديوان تحت عنوان « صنم الألاعيب » ، وأخذ يشكك
في سلامة عقله مستنداً بعدد من أبيات شكري التي
وردت فيها كلمة الجنون ، مع أنه من الثابت علمياً
أن الجنون لا يحس بجنونه ، وعلى العكس من ذلك

لو أن هذا ما يصد عليه الشاعر أو أن في هذا فعراً لحد : شاعراً كان
أو غير شاعر - وأما شكري فشاعر لا يصد طرفة إلى أرض من آمال
النفس البشرية ولا يصوبه إلى أعق من قبلها ، ذلك دأبه ووكده ،
وهو لا يبالغ كحافظ في تحبير شعره وتديجيه بل حسبه من الوضي والتطير
أن يسمك صوت تلقف السماء من جراح الفؤاد وأن يفيض إنكبح بحرى
القلوب والضيائر وأن يريك عين الندى على غمدون الزهر والقرار نحو
النمر عن مكفهر القصور ووميض الابتسامات في ظلام الصدور وأن
ينشفك نسيم الرياض وأنفاس السحر وأن تشرك هزة الخنين دفعة
الأس والأمل وأن ينجس بك في لجج الفكر .

ثم يضي المازني في هذه الموازنة خلال ثلاث
مقالات يورد فيها أبياتاً لشكري وأخرى لحافظ في
معان وأغراض متقاربة مفضلًا شكري على حافظ حتى
إذا فرغ من هذه الموازنة التي تسقط فيها مواضع
ضعف حافظ وتبريز شكري مما دفع بعض القراء فيما
يظهر إلى اتهامه بأنه يغفل دائماً جيد حافظ ليستشهد
برديته ، أخذ يتم حافظاً بأن جيده مسروق من
القديم . وبالفعل كتب عدة مقالات فيما يماه وسرقات
حافظ ، وهي سرقات مدعاة تصيب المازني في
معظمها تصفاً ظاهراً ونكفى في التذليل على ذلك بأول
سرقة زعم المازني أنه قد ضبطها وهي قول حافظ :

جنيت عليك يا نفسى وقبلى

عليك جنى أبى قدسى عتابي

إذ يدعى بأنه مأخوذ من قول المعري :

هذا جنناه أبى على (م) وما جنيت على أحد
رغم الاختلاف الواضح بين معنى البيتين إذ يجادل
حافظ نفسه بينما يقرر المعري حقيقة يشكو منها
ويتبرم بها . وقد أصبح معنى المعري مجرد جزء من
مجادلة حافظ لنفسه .

وأما الذى يستحق النظر والإفادة منه في هذا
الكتيب فهو المقالات الأخيرة التي تناول فيها المازني
بعض أبيات وقصائد حافظ بالنقد التطبيقي والتفصيلي
مثل : نقده لقصيدة حافظ في زلزال مسينا حيث

وعلى أية حال فإن المازني لم يقصد في الجزء الثاني من الديوان إلى نقد شعر شكرى بالحق أو بالباطل، بل قصر همه كما فعل في الجزء الأول على إيهام شكرى وإيهام القراء بأن شاعرنا العظيم مجنون مصاب بهوس الحواس . ولم يقتصر في هذا المقال الثاني على الاعتماد في تأييد دعواه على شعر شكرى بل استند أيضاً على الكتيب الرائع الذى كتبه شكرى، على لسان صديق مجهول بعنوان « اعترافات مجنون » فراح يزعم أن هذا الصديق ما هو إلا شكرى نفسه، بل حاول أن يزيد هذا الادعاء تأكيداً بالاستناد إلى مسرحية صغيرة كان شكرى قد كتبها أيضاً بعنوان « الخلاق المجنون ». ومن البين أن كل هذا لا يعتبر من النقد الأدبى فى شيء بل هو مجرد جرح شخصى أصاب المازني والمقاد شاكلة الحق عند ما اعترفا فى السنوات الأخيرة بأيهما قد ظلما شكرى، واعترفا بقيادته لما فى ذممة التجديديين وصلهما بالشعر الغربى عامة والإنجليزى بخاصة، وبذلك نستطيع أن نؤكد أن حملة المازني النفيّة على حافظ كانت أقرب إلى النقد الأدبى، أراد المازني أم لم يرد من حملته على عبد الرحمن شكرى وإن كنا لا نستطيع لإغفال ما فى حملة المازني على حافظ أيضاً من شطط يستطيع كل قارئ أن يحس به فى مثل قوله فى ص ١٤ من كتيبه عن « شعر حافظ » :

« لو كان للأدب حكومة تنتصف له من المي، وتكافى الحسن لكان أقل جزاء حافظ على ما ارتكب من الشعر أن يبتاع ما اشتره الناس كتبه ثم يحررها يده لأن شعره جناية على الأدب وأنت قد تعلم أن من الشعر ما يكون آتماً وبته ما هو برى صالح، أما الآثم فلذلك الذى يشه الفرق ويعود الناس الكذب ويضلل النفوس وشعر حافظ من هذا النوع » .

● المازني والمنفلوطي

وفي الجزء الثاني من الديوان تكفل المازني بتطعيم الكاتب مصطلحي لطفي المنفلوطي فتحدثت عن أدب الضعف والنعومة والأنوثة حديثاً عاماً

يؤكد دائماً أنه أعقل العقلاء . والظاهر أن الرأى العام قد أنكر عندئذ على المازني هذا الهجوم العنيف على زميله فى المذهب، بل على تناقض فى الانتقال العنيف من الإشادة بشكرى كما رأينا إلى شن هجوم عنيف ظالم عليه حتى رأينا المازني يحاول تبرير موقفه فى الجزء الثاني من الديوان وإن يكن قد عاد فيه إلى مهاجمة « صنم الألاعيب » من جديد فيقول :

« كتبنا كلمة أولى من شكرى أرست اثنين: أحل المذهب المتيق بالال الذين كانوا يأمون إلا أن يمتدوا شكرى من دعاء الجديد وإلا أن يمسوا علينا ويأخذونا بشعره، ولكن هؤلاء سقطوا من حيث مضوا، ولم يرقهم أن يخطب الأذى عن المذهب الجديد ولنفي عنه وعامة شكرى . وليس يمتدنا أمرهم ولا نحن نبال سخطهم من رضام فلهم من رأينا جث عضة » ثم . يقول : « مسكين هذا الصنم » لا يعرف ليه ماذا يقول ويتطوع المشفقين عليه لدفاع عنه فيجىء دفاعهم أقتل له من نقدنا، ويتنصرون منا أنا جملناه صنم الألاعيب، وهم يمسرون منه ويتضاحكون به، وبماذا يجيى ذودهم عنه ... لقد كنا وكان شكرى نخلص له النصيح ونعصمه الرأى والساد فيشبعه وننتبه على رآه من تعلمه من قيود العهد القديم، ونمتد لقلبه رغبة مسابقة فى التحرر ونجبرى مع الأمل فيه، لعل كان عليه أن نطلع العمر طامعين فى غير مطمع ثم أهلهنا حق شيء بل الأيسر عنه ثم تخشنا له وصفتنا عليه فى الزجر فلم يثن لا الإغشاء ولا الين ولا العنف، وظل سادراً راكباً رأسه حتى أشفاه ! ولقد كنا فى كل ما كتبناه عنه فى أول عهد عهده نقرص الشعر لا نبفل إلى جانب التشجيع أن نبهه إلى حيويه نقلنا عنه لما صدر الجزء الثانى من ديوانه : « إنه بدأ معسر الصنعة بقدميه » وإياه لا يتعهد كلامه بهديب أو تنقيح ولا يبالى أى ثوب أليس معانيه، وعظمتا يوتد جموعه هذا بأنه نتيجة طبيعية لثقافتهم وشعراء والمخج القديم وجلاشهم فى احتداد انشغال المتيق أى أنه نتيجة رد فعل، هو تطرح وتطبق لفضل يقابلها من الجهة الأخرى خطيط المقلدين فى كهف الماضي وكان ذلك سنة ١٩١٣ قول يرى أحد أن رأى اليوم لا يتفق مع رأى الأسس أن صبح أن هناك رأيين ؟ كلا لقد أدبنا الواجب له قديماً، ولكننا اليوم نؤوى حق الأدب وحده » .

ومن الواضح أن المازني يغالط فى هذا الدفاع الملتوى عن تناقضه . ويكفى أن نلاحظ أنه يعتبر عدم الاحتفال بالألفاظ والصبغة القوية عيباً فى الديوان بينما كان يراها فضلاً فى كتيبه عن شعر حافظ حيث يقول : « إن شكرى لا يبالغ كحافظ فى تحرير شعره وتديبه، بل سبه من الوشى والتطريز أن يسمعك صوت تدفق الدماء من جراح الفؤاد ..

« قهات لها جسمه تهاث الغباء القهص » . إذ من الواضح أن المفعول المطلق هنا ضروري لخلق صورة موجبة . وهكذا الأمر في عدد من الأمثلة الأخرى التي يستطيع أي قارئ أن يفصل فيها بين المازني والمنفلوطي .

وكذلك الأمر فيما سواه المازني بالإسراف في النعوت . فلمازني عند تطبيق هذا المبدأ يلوح لنا أنه هو الآخر قد أسرف وإن كنا نلاحظ أنه قد ربط هذا النقد بمبدأين لغويين سليمين أولهما : تأكيد كيد الحقيقة اللغوية الثابتة التي تؤكد أن لا ترادف في اللغة ، وأن ما يسمى مرادفاً لا بد أن ينطوي على مفارقات وظلال تميزه عن مرادفه . والمبدأ الثاني يعبر عنه المازني تعبيراً سليماً بقوله : « كل لفظة يمكن الاستعانة عنها قاتلة للكاتب فإن العلم أي في باب الأدب من أن يحصل هذا الخشوع ويصير عليه ، وليس فيه حق بأن يثير عقل القارئ من علم أكثر من الكاتب بوجهه » .

والمازني في هذه لأسلوب المنفلوطي لا يكفى بنقد طرائق التعبير . بل بعد معنى الأسلوب إلى مفهومنا الجديد الواسع الذي يرى أن أسلوب الكاتب هو الكاتب نفسه من حيث إنه يترك فيه قته ونظرته إلى الحياة . وعلى هذا الأساس نراه يسمي المنفلوطي حانوتياً بسبب إسرافه في ذرف العبرات ، كما نراه يأخذ عليه تكلف التفصيل في المحسوسات المفهومة وغير المفهومة . مثل قوله في وصف اليتيم مثلاً : إنه قد رأى عليه « قميصاً فضفاضاً من الجلد موج فيه بدنه موجاً » . وكان هذا اليتيم يسكن في غرفة مقابلة لثزل المنفلوطي ويفصل بينهما شارع ، ومع ذلك نرى المنفلوطي يزعم أنه قد رأى اليتيم منكفئاً على مائدة المطالعة ، ثم رآه يرفع رأسه فيرى الدموع تهلل من عينيه ، بل يرى الدموع قد عمت الكتابة من صفحة كرامته . وأمثال ذلك مما عدده المازني في نقده لأسلوب المنفلوطي ، مما يقطع بالاتصال ويعد الأسلوب القصصى عن الواقعية الصادقة بل عن المعقولة السليمة .

لا يغلو من جدل عقيم . ثم انتقل إلى نقد تطبيق « العبرات » وخاصة قصة « اليتيم » التي ألفها المنفلوطي ونشرها في هذا الكتاب ، وأنهى أخيراً إلى الحديث عن أسلوب المنفلوطي وهو خير أجزاء هذا النقد . لأن المازني قد لجأ فيه إلى نقد تطبيق دقيق ، كما استند إلى بعض الأصول الأدبية واللغوية الثابتة ، ولذلك نراه في الجزء الذي يستحق النظر ، عن حين ما عداه لا يخرج عن فكرة واحدة هي إسراف المنفلوطي في العاطفية إسرافاً يمكن تفسيره كما — رأى المازني — بالاتصال والنعومة والتطري مما يخرج بأدبه إلى السلبية واحتمال التأثير في الشبان . تأثيراً يضعف من صلاتهم في الحياة وإيجابيتهم في مواجهتها ، ولكنه على أية حال أدب مثالي سليم نراه أفضل بكثير من أدب الميوعة الجنسية بل الوقاحة التي تشهدها اليوم في بعض أدبنا القصصى .

وأما نقد المازني لأسلوب المنفلوطي فقد استند — كما قلنا — إلى عدد من الأصول النقدية السليمة . فهو مثلاً يأخذ على المنفلوطي إسرافه في استعمال المفعول المطلق ويقول إنه قد أحصى له ٥٧٢ مفعولاً مطلقاً في العبرات ، وثلاثين مفعولاً مطلقاً في قصة « اليتيم » وحدها مع أنها تقع في ١٩ صفحة من « العبرات » مطبوعة بنسق كبير . وقد أورد لها المازني أمثلة عدة زعم أنه من الممكن الاستغناء فيها عن هذه المفعولات المطلقة دون أن يضطرب التعبير مثل قول المنفلوطي : « وقت لا به أن يكون وراء هذا المنظر الضادع الشاب نفس قريجة مملية تقرب بين أصلاصه » ذوقاً . وقد علم المازني على المناهض المطلقة السليمة والمتمشرون التي أوردتها بقوله « وفيه أمثلة للمفعول المطلق في كتابة المنفلوطي وكلها لا ضرورة إليها ولا داعي إلا من الرغبة في تأكيد القول الذي يتطلبه من يحمل نفسه على التلخيص والتصنع أو ما يجري هذا الجري من الأغراض الأخرى » .

وإن كنا لا نوافق المازني على ما أطلقه من أن كل هذه المفعولات المطلقة لا ضرورة لها ويمكن الاستغناء عنها . فنرى بين هذه الأمثلة مثلاً قول المنفلوطي

● خاتمة المرحلة

الرواية وأن هذا الخلق ما كان قط ولا فتح عينيه على الحياة إلا في روايتي ... ثم إنني لست أرفض أن أكون لها تعجيبى سيرته ولا مزاجه ولا التفاتاته ذهته . وقد تدمت على خلقه بعد أن سويت ، فلو كان دمية لخطبها وطعنتها ولو كان صديقاً لجفوتها ونبوت به ، ذلك أنه يتناول الحياة باحتفال وأنا أتلقاها بنير احتفال ، هو يبيت بالندى وأنا أتر لها عن أعباء ابتساق ، وأحس السرور بها يقطر من أطراف أصابع كالمرق ، وهو مفرم بالتفلسف وأنا أهد الواحد من هذا الطرار سروراً يستحق المزية ، وهو وعر متكبر وأنا أسمع متواضع وهو عيب وأنا أرفض سلس ، وهو نفور وأنا عطوف ، وفي نفسه مريرة وأنا متبسط بالحسنة راسعها قانع بها وهو كما يريد أن يخلق الدنيا والناس على هواه ولذلك تراه قليل التسامح ضيق الصدر وأنا لا أرى في الإمكان أبعد مما كان ولست مثله أمين بالتطليق والحب أو الكره ، ولم أمرض قط باليأسية ... الخ ... فليس بيننا كما ترى من تشابه سوى أن كليتنا قصير قميء . وأنا أزيد عليه أني أمت ... معرج فليتة كان هو المصاب وأنا التاجي المعاق .

فيلي المازني الثاني : المازني الحق في المقال الآتي .

هذا هو نقد المازني القديم ، أي نقده في المرحلة الأولى من حياته وقبل أن يموت المازني ويأتي على إثره ففي آخر من مازن ، هو المازني الجديد الساخر الذي تخلص من عاطفته العنيفة واندفاعاته المسرفة التي زجت به في متاهات نقدية تنكر هو نفسه بعد ذلك لمعظمها أو على الأصح تنكرها المازني الجديد ، الذي سوف نرى في المقال الآتي ما استقر عليه رأيه نهائياً في الأدب والنقد والدراسات الأدبية .

وإنه ليحلو لي أن أميز بين الرجلين بقلم المازني نفسه في صفحة اعتبرها من أجمل وأعمق ما كتب حيث يقابل بين طوري حياته في مقلمة قصته « إبراهيم الكاتب » فقال : « لست أحاج أن أقول إنني لست إبراهيم الذي تصفه



حلقة دراسات في كولونيا

عن الفلسفة الإسلامية

بمقام الدكتور محمد فؤاد الأزهري

أسسم الدكتور الأزهري في هذه الحلقة الفلسفية التي انعقدت من ٦ إلى ٩ من سبتمبر ١٩٥٩ ، وحضرها حوالي خمسين مستشرقاً من شتى أقطار العالم . وقد انحصرت الحلقة في هذا الوصف لما دار بين الأعضاء من مناقشات وأبحاث ودراسات ، وما انتهى إليه الاجتماع من نتائج ، مع التبريف بكولونيا مدينة السحر والجمال .

في إنجلترا ، وحتى كولونيا في ألمانيا . ألم يكن البرت الأكبر يعلم في كولونيا ، ولا يزال قبره في تلك المدينة يشهد حتى اليوم بسلطان الفكر المسيحي المعتمد على الأرستطالية في تلك الربوع . ومن الذي وجهه ألبرت الأكبر هذه الوجهة الأرستطالية سوى ابن سينا ؟ نحن إذن في كولونيا بإزاء « مركز » من المراكز التي التقى بها الفكر المسيحي بالفكر الإسلامي ، فلا عجب أن تتخذ حلقة دراسات الفلسفة في العصر الوسيط ، وجانبها الذي كان يبحث في الفلسفة الإسلامية ، كولونيا « مركزاً » يلتقي فيه من جديد الفلاسفة من الغرب ومن الشرق . ولكنه اليوم لقاء أقوى وأوفق ، لأن « همزة الوصل » في القديم لم تكن بطريق مباشر بل عن طريق الكتب المنقولة ، والكتاب في لغته الأصلية أدنى مرتبة من تفكير صاحبه إذا تلقاه الناس عنه مبعهاً ، لما بين المقروء والمسموع من تفاوتات هو تفاوتات الجسد الذي يخلو من الروح ، والبدن الذي تسرى فيه الحياة . أمّا اتصال المفكرين الذي تم في هذه الحلقة فكان اتصالاً مباشراً حياً ، تم عن طريق المحاضرة والمشاهدة ، والمساءلة والمناقشة ، مما يقضي إلى بلوغ الحق وتجلي الحقيقة .

وإذا كان الغربيون في حاجة إلى معونة الشرقيين

كانت سنة الفلاسفة - ولا تزال - الحوار الذي يدل على تبادل الرأي ، والجهد الذي يفصح عن صراع الأفكار ، حتى تشتعل الآراء من احتكاك العقول بالعقول ، وتستثير الأذهان من تبادل الأنظار . وبلغت الفلسفة الإسلامية أوجها بفضل تلك السنة الحبيبة ، حين كان فلاسفتهم يتبادلون الرسائل ، ويردّون على أسئلة الطلاب والعلماء ، وحين كان أنتمهم يعتقدون حلقات الدراسة . وبلغت حولهم التلاميذ كما كان يفعل الشيخ الرئيس . ولا غرو فالفلسفة بوجه خاص صناعة يمتها التصحيف ، ويحبها السماع والنقاش ، ويبسط دولتها حرية الأخذ بشئ وجهات النظر ، ويحد من هذه الدولة الروح الدجاجيقية والتعصب . وقد تمتت الفلسفة الإسلامية حين فتحت النوافذ للفكر اليوناني ، فهبت نسائهم تحمل تراث أفلاطون وأرسطو والأفلاطونية طليقة « حرة » ، وامتزجت بتعاليم الإسلام وحضارة الدين الجديد . ونهضت الفلسفة الأوروبية منذ القرن الثاني عشر عند ما نُقلت كتب الكندي والفارابي وابن سينا وابن رشد وغيرهم إلى اللاتينية ، فاثارت العقول ، وبعثت الأفكار بعثاً جديداً .

وذهبت هذه الأفكار في هجرتها لا إلى باريس فقط ، بل حملها الفلاسفة في جعبتهم حتى أكسفورد

وكانت مدرسة طليطلة ، مركزاً للترجمة ، بدأت حول سنة ١١٥١ ميلادية ، وأبرز المترجمين فيها هو جيرار الكريغوني الذي وفد على طليطلة سنة ١١٦٧ . وفي تلك المدرسة ترجم القرآن إلى اللاتينية . وقد دارت في الحلقة مناقشة طريقة : أكانت مدرسة بمعنى الكلمة ، أم لم تكن مدرسة بل مجهود أفراد أحرار . ذلك أن المدرسة تقتضى وجود مكان ثابت ، وأساندة وتلاميذ ، ومنهج ونظام ، ومال يُجرى عليها ، كما كانت الحال في جامعة باريس مثلاً ، ولم يكن الأمر كذلك في طليطلة .

ويقول أنصار الحجة الأخرى إن وجود هذا العدد الكبير من الكتب المترجمة ، وبعضها من المطبوعات مثل شفاء ابن سينا ، دليل على سياسة منظمة لا ينهض بها فرد ، وأن الكنيسة هي التي كانت تمول وتشرف على هذه الحركة .

مهما يكن من شيء لا تزال الدراسات في سبيلها إلى الكشف عن حقيقة هذه المدارس أو المراكز التي نقلت التراث العربى إلى اللاتينية ، فانتشرت الكتب في شتى أنحاء أوروبا حتى بلغت كولونيا .

● كولونيا

وكولونيا مدينة تاريخية قديمة ، وهى حقاً مدينة العطر والجمال . ويكفى تلك المدينة فخراً أن ماء العطر المسمى «كولونيا» إنما نسب إليها . وفيها مصنع مشهور ينتج هذا النوع من الماء ويعرف برقم ٤٧١١ ، ومنه أنواع عدة ، ويعبأ في زجاجات رشيقة . ويروى في سبب تسميتها بهذا الرقم قصة طريقة ترجع إلى عهد نابليون حين استولى على المدينة وطلب هذا العطر الذى أخضاه صانعه ، فأمر نابليون بالمرور على بيوت المدينة بيتاً بيتاً وتفتيشها ، فاقضى ذلك ترقب الدور حتى بلغوا رقم ٤٧١١ حيث كان المصنع ، فسمى العطر بذلك الرقم .

في العلم بالأصول العربية التى أثرت في فكر العصر الوسيط ، فالشرفيون في حاجة كذلك إلى الغربيين في معرفة تلك الجوانب من تراثهم التى كانت سبب قوتهم وارتفاع منزلتهم الفكرية .

وقد تعلمنا من هذه الحلقة حقيقة "كنا عنها غافلين، وهى أن أوروبا اللاتينية في العصر الوسيط لجأت إلى الشرق ونقلت عنه علومه بالذات وفلسفته بالعرض . فقد كانت الفلسفة تحوى جميع العلوم ، علوم الفلك والرياضة والطبيعة والكيمياء ، والنبات والحيوان والطب وكان فلاسفة العرب علماء أولاً ثم بنوا فلسفتهم على المعرفة بهذه العلوم . وقد اشتهر الكندي في أوروبا بفلكه ، وابن سينا بطبّه . ومن أجل ذلك تتجه دراسات المستشرقين في الوقت الحاضر نحو كشف السار عن ذلك الجانب العلمى من فلاسفة العرب ، ويؤجّه أساتذتهم في الجامعات لتلاميذهم نحو نشر المخطوطات العلمية في الفلك والحساب والهندسة والنبات وغير ذلك مع ردها إلى أصولها اليونانية ومعرفة ما أضاه العرب . على الحملة الاتجاه اليوم نحو بحث تاريخ العلوم . وما قامت حضارة إلا على أكتاف العلماء ، ولم تدهر الحضارة العربية إلا بفضل تطبيق النظريات العلمية في تيسير الحياة اليومية .

روى الأستاذ دنلوب في بحثه عن مركز الترجمة في طليطلة قصة طريفة تشهد على ما ذكرناه ، فقد حضر ابن الزرقال براً خارج طليطلة كانت تحتل بالماء مع اكثال القمر بداراً ، وتأخذ في التناقص حتى آخر الشهر ، ثم تعود إلى الامتلاء تدريجاً مع تقدم الشهر العربى ، وذلك بتأثير المد والجزر في الغالب . وأراد القونس أن يعرف كيف بنيت البئر وكيف كانت تعمل ، فأوفد من قبله من يأتيه بخبرها ولكنه لم يستطع كشف سرها . وفي حكم المأمون يحيى بن دى نون زار دانييل أوف مورلى Daniel of Morley طليطلة ، وهرته أعمالها الهندسية وبخاصة تلك البئر .

عمارها قائمة على قدم وساق شاهدة بما تحدته الحرب من خراب . وترتفع أبراج الكاتدرائية في جوف الفضاء ، ويبلغ ارتفاع كل برج من البرجين ٥١٥ قدماً ، وهما بذلك يهيان السائر في شوارع كولونيا فلا يقل السيل . ذلك أن المدينة ليست من السعة بحيث يصعب أن يتجول فيها السائح على الأقدام . ويبلغ عدد سكانها في الوقت الحاضر ٧٥٠,٠٠٠ نسمة .

أنشأ الرومان مدينة كولونيا في عهد الإمبراطور يوليوس قيصر الذي بسط نفوذ الإمبراطورية حتى بلغت شمال أوروبا ، واتخذ من هذه المدينة قاعدة أمامية لحاية الإمبراطورية . وفي سنة ٣٨ قبل الميلاد عين أجربا Agrippa صهر الإمبراطور أوغسطس قنصلاً للمدينة ثم قائداً عاماً على الراين . واستمر الحكم الروماني حتى منتصف القرن الخامس .

وفتحها هجمات القبائل دار البلدية ، وأقامها الألمان من جديسنة سوات ، اكتشفت تحت سطح الأرض جدران قصر الحاكم الروماني القديم ومقر الحكم وبعض التماثيل القديمة ، فأصبحت متحفاً قائماً تحت دار البلدية يشهد بقديم المدينة ويعرف بتاريخها . وقد أقامت لنا البلدية في دارها حفل استقبال مساء أحد أيام المؤتمر ، ثم صحبنا مدير البلدية لزيارة ذلك المتحف الطريف القائم تحت الدار .

وفي أوائل القرن الرابع دخلت المسيحية كولونيا ، ومنذ ذلك الحين أصبحت مقراً للقديسين ، وأنشئت بها كنائس قديمة . ومنذ القرن الثاني عشر أصبحت حصناً للكاتوليكية بفضل ألبرت الأكبر Albertus Magnus الذي كان يلقى دروسه في تلك المدينة ، ودفن بها في كنيسة القديس أندرياس St Andreas على مقربة من الكاتدرائية .

وألبرت الأكبر هو أستاذ القديس توماس الأكويني ، وقد أمضى القديس توماس الأكويني



كاتدرائية كولونيا مع ميدان الحصة

وقد امتحنت المدينة في الحرب العالمية الثانية وتهدم ثمانون في المائة من مبانيها ، ولكن أهلها اليواصل لم تكذب الحرب أوزارها حتى هموا يعمدون تشييدها من جديد . وقد أعيدت بالفعل أكثر رواء وأبهي تخطيطاً في مدة لا تزيد على ثلاثة عشر عاماً ، ورب ضارة نافعة . حتى الكاتدرائية المشهورة التي أنشئت سنة ١٢٤٨ على الطراز الغوطي والتي تعد من أشهر الكاتدرائيات الكاثوليكية في جميع أنحاء العالم قد تهدم أجزاء كثيرة منها ، ولكن الألمان يدفعهم الإيمان الديني نهضوا لإعادة بنائها وترميمها ، ولا تزال



كاندرائية كولونيا

بناء مدنهم وبناء أمتهم ، لأنهم ينظرون إلى المستقبل ولا يفتنون إلى الماضي .

هذه هي المدينة التي شامت الجمعية الدولية لفلسفة العصر الوسيط أن تقيم فيها هذه الحلقة من الدراسات والفرق بين الحلقة Collocium وبين المؤتمر Congress أن حلقة الدراسات اجتماع بين جماعة من الدارسين في فن معين لتبادل الرأي والاستماع لما يقوم به كل منهم من أبحاث . أما المؤتمر فهو أعلى مستوى وينتهي باتخاذ قرارات فيها شبه إلزام . إنه فرق

فترة من الزمن في كولونيا نفسها . وألبرت الأكبر ثم توماس الأكوينى بوجه خاص ، هما اللذان وضعا أساس الكاثوليكية والفلسفة المسيحية حتى اليوم . ولعل في هذا العرض ما يفسر لم كانت كولونيا كاثوليكية متعصبة لهذا المذهب . كما يفسر تولي الحزب الكاثوليكي الحكم في ألمانيا بعد الحرب .

وتقع كولونيا على ضفة نهر الراين . ذلك النهر الخالد الذي يتغنى به جميع من يتعمون يشرب ماله والرحلة في مجراه والمتعة بشاطئه . وقد أضفى أهل كولونيا على نهرهم جمالا بما أنشأوا عليه من قناطر وما زرعا على طولها من حدائق .

وتعد حديقة كولونيا من أجبح الحدائق في العالم ، ويقضى فيها آلاف السكان - يارهم وليهم يتعمون بالروح في ظل أشجارها المورقة وأريج أزهارها البديعة الألوان .

والكولونيون فخورون بحديثهم ، وآية ذلك أننا كنا نتناول طعام الغداء - أقصد الأب فتوانى والدكتور أبوريدة والدكتور نادر وأنا - في مطعم اضطلع يوم الأحد ، وكان مزدحماً ، فاختلنا إلى متضدة يجلس بها ألمانى عجوز يبلغ الثالثة والسبعين من عمره ، وأخذنا نتجاذب أطراف الحديث ، وفرح بنا فرحاً شديداً حين علم أننا عرب ، ثم نصحتنا بالزخعة في الحديقة وزيارتها . وصحبنا إليها ساعة وبضع ساعة ودلنا على ما فيها من مباهج ومفاتيح . وهذا الرجل مع أنه طعن في السن يمثل الروح الألمانية أصدق تمثيل ، فهو مرح ، مثقال . مؤمن بنفسه وبوطنه . عتفل بصحته ، يحب الاستماع إلى الموسيقى ويحب الرقص .

والشعب الألماني على الجملة يحب أمرين هما : الموسيقى والرقص ، وموسيقاهم أرقى موسيقى في العالم ، وهي لغة القلب والوجدان . وبهذه الروح أعاد الألمان



صورة من برلين

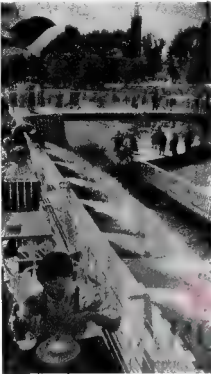
وأنا ، وانهز الدكتور مراد كامل فرصة وجوده بألمانيا فانضم إلى الحلقة ، وبذلك كانت مصر ممثلة بوفد قوى .

● وحضرها من فرنسا المدموازيل دالفرني ، وهي التي اشتركت منذ أعوام في نشر منطق ابن سينا باللغة اللاتينية . وحضرت إلى مصر من أجل ذلك ، وأذكر أنني راجعتُ معها نسخة إيساغوجي بدار الكتب المصرية فكانت تقرأ النص أو الترجمة اللاتينية ، وأعرضها على المخطوطة العربية . وقد ألفت بحثاً عن التراجم اللاتينية لكتب العرب ، وبيّنت أن العرب كانوا في حاجة إلى فلسفة إلهية فاعترفوا من منطق أرسطو وميتافيزيقاه ، أما الغربيون فكانت حاجتهم إلى العلوم أكثر منها إلى الميتافيزيقا . وهذا هو سر اهتمامهم بالكتب الطليعية ، وبوجه خاص بكتاب الطليعة من

في الدرجة لافي النوع . وقد انقسمت الحلقة قسمين : الأول يبحث في الفلسفة الإسلامية ، وبوجه خاص وعلى التحديد . مسألة الترجمة من اليونانية والسريانية إلى العربية . ومن العربية إلى اللاتينية . وبدأ هذا القسم من ٦ إلى ٩ من سبتمبر .

أما القسم الثاني فيبحث في أمور تخص الفلسفة المسيحية في العصر الوسيط ، واستمر أربعة أيام كذلك من ١٠ إلى ١٣ من سبتمبر .

● دعا معهد توماس المالح بجامعة كولونيسا عدداً كبيراً حضر بعضهم وتخلّف الآخر . فقد وجهت الدعوة إلى معظم المشتغلين بالفلسفة الإسلامية في مصر ، ولم يتمكن من حضورها إلا الدكتور إبراهيم مذكور والأب قنوازي ، والدكتور عبد الهادي أبوريبة



حديقة كرونييا بنولفيرها المتعددة

واستحالة العقل البشرى أن يبلغ المعرفة الإلهية . وإلحق أن أوروبا اللاتينية تتم بكتاب العلال المنقول في الأصل عن إمبركلس لأنه ترجم إلى اللاتينية وأثرت أفكاره فيهم . أما العرب فكان هذا الكتاب عندهم فطرة من بحر . وكانت هناك كتب أخرى أهم منه أثرت في مجرى تفكيرهم .

● ومن تركيا حضر ثلاثة : الأستاذ فؤاد سزجين الذى نشر في مصر مجازات القرآن لأبي عبيدة ، وقد تكلم عن ذخائر المخطوطات التى عثر عليها في مكبات استنبول ، ومنها كتب للكندى والفارابى ونخالد بن يزيد وابن المقفع والتوحيدى وغيرهم . ويبدو أنهم يحفظون

شفاء ابن سينا Liber Naturalis وكان كتاب النفس جزءاً من هذا القسم الطبيعى .

● ووفدت من فرنسا كذلك المدموازيل جواشون ، وهى التى تخصصت في الدراسات السينوية ، ونقلت من كتبه إلى الفرنسية الكثير ، وآخر ذلك كتاب الإشارات . ولها قبل ذلك أبحاث جيدة في منطق النجاة لابن سينا . وكان بحثها في الحلقة عن الأصول التى استقى منها ابن سينا نظرياته ، ويوجه خاص النظرية الإشراقية . فابن سينا في النجاة بلجأ إلى تشبيه « الكوة » التى ينفذ منها غير المعقولات . وفي رسالة حتى بن يقظان يعضى في التشبيه على طريقة الرمز ويتجه في هذا الكتاب بالذات وجهة إشراقية بحتة . وقد ترجمت جواشون هذا الكتاب إلى الفرنسية ترجمة جديدة ، لأنه كان مترجماً قبل ذلك بقلم كوربان . وقد سئلت في الحلقة : لم أثرت أن تنقل الكتاب نقلاً جديداً ؟

فأجابت : لأن ما ربهه نظر جديدة غطت ابن توماريل كوربان . المهم أنها زعمت أن أصول هذه النظريات مأخوذة من الكلدانيين . وهذا رجحاً بالغيب كما يبين بعض الذين ناقشوها ، إذ من هم الكلدانيون . وفي أى عصر عاشوا وأين نجد مذاهبهم واضحة ، وكيف انحدرت من القدم حتى بلغت زمان ابن سينا ؟ هذه كلها أسئلة يصعب الجواب عنها على التحديد .

● ومن فرنسا كذلك جاء صديقنا الأستاذ جاردية ، وهو معروف في الأوساط المصرية حين كان يحضر ويلقى محاضرات في الفلسفة الإسلامية بدار السلام . وله كتاب جيد بالفرنسية عن إلهيات ابن سينا وزعمته الصوفية . واشترك مع الأب فتواى منذ زمن في وضع كتاب المداخل إلى علم الكلام عند المسلمين . تكلم جاردية عن كتاب العلال Liber de Causis وكيف ترجم إلى اللاتينية وأثره في أوروبا ، وقد ترجمه جنديساملى في القرن الثانى عشر ، وأبرز جاردية نقطتين من هذا الكتاب هامتين هما : أن العقل المستفاد مفارق للإنسان ،

التأخر . كمنك م ترسم الماوراء الأفلاطونية ولا الأدب اليوناني .
ومدرسة بغداد هي التي قامت بنقل التراث الذي كانت تستعمل فيه .
وكان الكندي يلجأ إلى هذه المدرسة لنقل له . كما كان الفارابي مستعجلاً
بهذه المدرسة .

وجملة القول ، أعطى المسلمون الفلسفة اليونانية معنى جديداً وتفسيراً
جديداً . ووفقاً لبيب ، وبس الإسلام وشكالاته القائمة عنده .

والأستاذ فالسر يشتغل الآن بنشر آراء أهل المدينة
الماضلة للفارابي مع ترجمة إنجليزية وتعليقات ومقدمة .
ويُعدُّ كذلك كتاباً في تاريخ الفلسفة الإسلامية . وهو
يرجو أن ترسل الجمهورية العربية المتحدة طلباً إلى
أكسفورد ليتعلموا بوجه خاص الصلة بين الفلسفة
اليونانية والإسلامية ، وكيف تردُّ الكتب في الفلسفة
الإسلامية إلى أصولها اليونانية .

وبمناسبة الحديث عن أكسفورد ألقى الأستاذ
كالوس Callus كلمة عن دخول الفلسفة العربية إلى
أكسفورد في القرن الثالث عشر : كانت جامعة أكسفورد
منذ سنة ١٢٠٠ م . تحت إشراف رئيس . ولم تكن هناك حاشية للدراسات العربية .
والذي كان يدرس العلوم العربية ، وكان
يُسمى « العربيات » من أيام الفلسفة . وألفك عظم كان
يسمى « العربيات » . Scientia superior . والعلوم العالية هي
مستقلة بحدس . وذهب مير إلى أن ليس تعلم القانون ، ثم عدل
عن ذلك وذهب إلى طبيعة حيث تنتم على جيران الكرمول
وذهب كذلك دنيل أوف مور إلى أن ألدلس كي يدرس العلوم .
وترسم عن عربية كتاب ثلاث أرسطو ثم تبع الذين اغترفوا من
العلوم والفلسفة العربية وذهب إلى أكسفورد لتدريس بها . وقد أُر
من قبل ، أكسفورد عن طريق كتاب النفس .

● ووفد في آخر يوم من أيام المؤتمر الأستاذ
بوسيه هيربرت Busse من هامبرج . وهو يشتغل
بنشر كتب ابن باجة . وذلك من مخطوط به مجموعة
كاملة لكتب أبي بكر ابن الصائغ المعروف بابن باجة ،
وسيداً بنشر الطبعيات التي لم تنشر بعد . حقاً لقد نشر
لاين باجة كثير من رسائله مثل تدبير المتوحد ، ورسالة
الاتصال (وقد نشرتها سنة ١٩٥٠ مع كتاب النفس
لاين رشد) غير أن كيبه الأخرى لم تنشر بعد ، مثل
رسالة الوداع ، وكتاب النفس .

هذه المخطوطات لأنفسهم ينشرونها شيئاً فشيئاً . ثم
الآنسة « ميهج تركر » وقد نشرت منذ ثلاث سنوات
بضع رسائل جديدة للفارابي في المنطق . وتُعدُّ الآن
الرسائل الآتية : (١) مقالة في الموجودات لمحيي بن عدي .
(٢) رسالة في المنطق لابن ميمون . (٣) شرح كتاب العارفة للفارابي
(٤) رسالة جالينوس .

أما الآنسة « تكيته » فقد اختصت بالجانب العلمي .
وهي تُعدُّ رسالة لثقي الدين راصد اسمها « وسلة المنتهى »
في الزيج . وأخرى لجابر بن أفلح في إصلاح المجسطي .
● وأرسلت إنجلترا وفداً على رأسه المستشرق فالسر
Walzer ، وكالوس Callus . وذئلوب . أما ذئلوب
فلم يستطع الحضور .

وقد تحدثت فالسر في اليوم الأول عن تاريخ التراث
الإغريقي العربي . فبدأ بقوله : إن ذلك من القديم
مهمة من ثلاث نواح : ناحية تاريخية ، وأخرى حيوية وأخرى
من جهة تقدير الترجمة . وأن لثقي الدين شارحاً في ذلك . فقد
هذه كتب يونانية قدمت وكتب مجموع في رحمة . ثم بعد ذلك
كتب فلسفية وعلمية تبحث في الرياضيات ، فالتحقيق وبحث .
وفي القرنين الخامس والعاشر اشتدت حركة الترجمة . وكان من
أين إسعاد طريقة خاصة في الترجمة . ويذهب حين إلى أنه في تقدير
تاسع كان من الممكن جمع المخطوطات اليونانية . وأن اليونانية كانت
معروفة في بغداد وتجرى على الألسن . ثم عرفت في احتار شخص
فهو مراجعتهم على عدة مخطوطات أولاً ، ثم يختار بعضاً من بين جميع
المخطوطات . فطريقته توفيقية . أما المخطوطات فكانت تجلب من
الإسكندرية وبدمشق وخراسان حيث كانت توجد الكتب اليونانية
والترجمة العربية لها من الألفية ما لثقي الدين . ويستعين بالدراسات
اليونانية بترجمات العربية في هذه الألفين يوناني . كما فعل الآب
جبري عبد نشر ترجمات أفلوطين بلسانية مراحماً . بيد أن كتب
« الأثينوي » لا توجد بالعربية . وبس كتاب الأثينوي . ترجمة حربية
للتاسوعات . ولكنه شرح حين لبعض « حواشي » وتوجه كذلك ترجمة
لآراء الفلاسفة لمؤنارح المسمى بـ « فلاسفة » Procta Philosophorum
وتوجد منه نسخة حربية في برستون . نشرت لصحبت الألفين اليوناني
وقد وضع العرب مصطلحات جديدة حوت في حله التراث الفلسفي
مثل ماهية quiddity ولم تكن موجودة في اليونانية

وس الغريب أن العرب لم ينفقوا الفلسفة من سقرط . ولا أبيقور
أو الرواقيين . ولو أن ذلك بعض مقتضات جدها في بطون الكتب

كتابه عن الفلسفة المسيحية في العصر الوسيط . أما فالسر فيسميها : فلسفة إسلامية .

هذا وقد طبع الأب قنوتاي نتيجة الاستفتاء الذي أجراه . والذي يشمل بياناً بأسماء معاهد دراسات العصر الوسيط المهمة بالفلسفة العربية . وثبتاً بأسماء المشتغلين بالفلسفة الإسلامية من شتى أنحاء العالم . ثم السؤال عن عمل إحصاء كامل بالخطوط والمطبوع . وكيفية نشر المخطوطات . وعمل معجم فلسفى . وغير ذلك :

والحق لقد كانت جميع البحوث التي أُلقيت توضيحاً لهذه النقط . مثال ذلك : أن الدكتور مذكور في بحثه الذي ألقاه في الحلقة تكلم عن نشر الحكومة المصرية لكتاب الشفاء لابن سينا . والذي يخطط منه حتى الآن بالفعل : المدخل . والمقولات . والرهان . والسفطة . والخطابة . والموسيقى . وسبيل خلال أشهر الإحيات . وقد اندهش المستشرقون حين رأوا هذه المجموعة . التي لم يتلقوا منها سوى المدخل البتة وزرع في مؤتمر ابن سينا في بغداد عام ١٩٥٢ .

وبهذه المناسبة توجه النظر إلى أولى الأمر في وزارة التربية : وفي وزارة الثقافة والإرشاد . لأن الحكمة تنفق أموالاً طائلة على نشر هذا السفر الجليل . وتطبعة على أحسن ورق ، ولا تضمن عليه بالمال . ثم تحبسه بعد ذلك في المخازن بحيث يصعب الحصول عليه . ولأمر ما لا ترسل منه هدايا إلى كبار المستشرقين ، وإلى المكتبات التي تعنى بهذا النوع من الدراسات : حتى يعرف العالم أجمع مجهود المصريين !

وبين الدكتور مذكور أن طريقتنا في النشر التي ارتضيها في لجنة نشر الشفاء — وهي مكونة من الدكتور مذكور والأب قنوتاي وأنا — هي النص المختار الذي يحل العبارة مع الإشارة إلى القوارى بين المخطوطات في الغامض .

وقد اتضح من المناقشة كما ذكر الأستاذ فالسر أن أحد المجهود نشر مخطوط النفس لابن باجة ، ومن ذلك يتضح فضل اتصال المستشرقين في هذه الحلقة .

● وجاء من أسبانيا — أو قل من الأندلس — وفد كبير : نوجاليس جوميز ، وفيلكس بارمغا ، وسولا جوزيا .

● ومن تشيكوسلوفاكيا الأستاذ باكوش وهو الذي نشر كتاب النفس من شفاء ابن سينا بالعربية مع ترجمة فرنسية . وينوى أن يترجم كتبه المنطقية .

● ومن بولندا الأستاذ كورسقتش الذي تكلم عن المخطوطات اللاتينية لابن رشد الموجودة في وارسو . وهي تبدأ من القرن الرابع عشر .

● أما وفد مصر فكان حجر الزاوية في هذا المؤتمر . الدكتور إبراهيم مذكور ، والأب قنوتاي . والدكتور عبد الهادي أبوريدة . والدكتور مراد كامل . وأنا . واعتذر عن عدم الحضور الدكتور أبو العلا عفيفي . والأستاذ نجيب بلدي . والأستاذ محمود الخطيبى . والدكتور عثمان أمين .

ولا بد أن نذكر في هذا المجال المجهود الكبير الذي بذله الأب قنوتاي حين كان في مصر للإعداد لهذه الحلقة . فقد وجهه إلى المشتغلين بالفلسفة الإسلامية في شتى أنحاء العالم أسئلة عشرة طالباً الرد عليها . وعلى أساسها قامت الحلقة . وعلى رأس هذه الأسئلة : هل تسمى هذه الفلسفة إسلامية أو عربية ؟ وقد اختلفت الردود . وأصر الإيرانيون والباكستانيون على تسميتها : إسلامية . ومع ذلك لم يحضر منهم أحد في الحلقة مع الأسف الشديد . ولم تدر مناقشة علنية حول هذه التقطة بالذات . ولكننا عندما التقينا قبل المؤتمر في مقهى على مقربة من الكاندرائية : انتهى الرأى إلى أن يترك كل واحد حراً في التسمية التي يريدها . مثال ذلك أن جيلسون يسميها : فلسفة عربية . وهكذا فعل في

الفلسفى الإسلامى ما طبع منه وما لا يزال مخطوطاً ، يتدخلون فى مناقشة الأبحاث التى تلقى ، ويوجهونها الوجهة الصحيحة : ويردونها أصحابها إلى الصواب .

• • •

● فى جلسة ختامية اجتمع المشتغلون بالفعل بنشر المخطوطات العربية وتداولوا فيما يقوم به كل منهم . وقد أشرتُ فيما قبل إلى طرف من هذه الأعمال . وبقي أن أذكر ما ينوئ أن يقوم به بعضهم وما أعلنه فريق منهم .

فقد ذكر الأستاذ فالسر أنه يضع كتاباً فى تاريخ الفلسفة الإسلامية يرجو أن يتمه فى بضعة سنوات ، وأعلن الأستاذ ولبرت رئيس معهد توماس والداعى إلى هذه الحلقة ، أنه بصدد تأليف كتاب عام فى تاريخ الفلسفة يكون تاريخ الفلسفة الإسلامية جزءاً منه ، وأعلن الدكتور أبوريدة أن فى نيته كتابة مثل هذا التاريخ غير أن الخواطر لمصلحة عن تحقيقه . وذكرت أنى أصدرت بالفعل مشدداً عامين كتاباً صغيراً عن تاريخ الفلسفة الإسلامية باللغة الانجليزية . وأننى سأوسع الكتاب فى الطبعة الثانية حتى يكون شاملاً ، إن كان فى العمر بقية وفى العين نور .

وقد بدا واضحاً أن المراكز الغربية تهتم بنشر العلوم عند العرب من جهة ، والأخلاق والسياسة من جهة أخرى ، والكشف عن المنابع الأولى فى الفلسفة الإسلامية من جهة ثالثة .

أما العلوم فاهتمامهم بالفلك والرياضيات عظيم . وهذا الجانب كان مُغفلاً من المشتغلين بدراسة الفلسفة الإسلامية ، مع أنه أجدر جوانبها بالبحث ، لأن فلاسفة الإسلام بمعنى الكلمة ، الكندى والفارابى وابن سينا ، كانوا علماء ورياضيين وأطباء قبل أن يكونوا فلاسفة وقد وجهت النظر إلى كتاب الموسيقى للفارابى ورجوت أن ينشر ، وبخاصة لأن منته عدة نسخ خطية جيدة .

وتحدث الدكتور مراد كامل عن بيت الحكمة ، وهو المدرسة التى نهضت بالترجمة فى بغداد ، وأنه ينوئ أن يصدر فيها كتاباً يرجع فيه إلى الأصول السريانية . كما تحدث عن المعجم الكبير الذى يشتغل فيه مع الأستاذ الصديق لإبراهيم الأبيارى . وهكذا أبى الله إلا أن يجرى اسم الأبيارى فى الحلقة ، وتفصلت الآنسة دالفرنى بالسؤال عنه بعد الجلسة .

وألقى الدكتور أبوريدة بحثاً عن الترجمة اللاتينية فيما يخص بكتب الكندى ، وكيف أعانت هذه الترجمات فى بعض الأحيان على توضيح النص العربى ، وكيف أخطأت الترجمة فى مواضع أخرى وأخرفت عن النص .

وتحدثت عن تطور المصطلحات الفلسفية فى كتاب النفس منذ ترجمة إسحاق بن حنين حتى المصور المتأخرة ، فذكرت أن المترجمين الأوائل كانوا إذا عجزوا عن ترجمة المصطلح اليونانى يبقوه على حاله . مثل قولهم «أنطاشيا» ، أو «أنطاشيا» فى «نفسائيل» Intellectia ، والتى أصبحت فيما بعد تسمى الكمال الأول ، وفى قولهم «الأشكيم» و«الأشكيم» فى مقابل schéma أو الهيئة أو الشكل أو التخطيط ، وعشرات من أمثال هذه الاصطلاحات . وثانياً اصطلاحات وضعت فى عصر الترجمة ثم عدل عنها إلى اصطلاحات أخرى ، مثل العلة التامة والتى أصبحت العلة الغائية .

واقترحت أخيراً أن يضع كل من ينشر كتاباً فلسفياً قدماً ثبوتاً فى آخره بالمصطلحات العربية وما يقابلها باليونانية واللغات الحديثة ، ومن هذا المعجم وغيره يمكن أن يتيسر وضع معجم عام للمصطلحات الفلسفية التى وضعها العرب ، مما يسهل على الباحثين اليوم وضع معجم حديث .

كان وفد مصر حजर الزاوية فى الحلقة ، لأهم هم الذين كانوا ، بما عندهم من معرفة وثيقة بالتراث

ثالثاً - أن يمدح الكتب التي صدرت منذ نصف قرن مضى طبعاً جديداً يتفق مع مباحث النشر المتفق عليها ، وأن يكون هناك اتصال بين مراكز النشر في جميع أنحاء العالم .
رابعاً - أن تصدر قشرة دورية بالمطبوعات والترجمات .
خامساً - إصدار مجسم فلسفي .
سادساً - أن يعقد مؤتمر للفلسفة الإسلامية في مارس ١٩٦٢ بالقاهرة .

● كان أشد الناس ابتهاجاً بهذه الحلقة الأستاذ إيتين جيلسون Gilson ، أستاذ الفلسفة في العصر الوسيط في جميع أنحاء العالم بلا نزاع . وهو فرنسي الأصل يعيش الآن في كندا يدرس بها . تتلمذ عليه حين كان بالسوربون جميع المشغولين بفلسفة العصر الوسيط غربية كانت أم عربية . وكان بالفعل أستاذ الدكتور المذكور الذي حيّاه أعظم تحية بالحقبة . وله بالفرنسية كتاب كبير عن تاريخ الفلسفة في العصر الوسيط أسدله سنة ١٩٢٥ ، وحين ذهب إلى كندا أصدر كتاباً بالانجليزية أضاف إليه كل ما انتهت إليه المباحث الأخيرة خلال ربع قرن ، وبه باب طويل عن الفلسفة العربية يعدّ من أحسن ما كتب في هذا الموضوع .

لم يلق جيلسون بحثاً في هذه الحلقة ، ولكنه رأس إحدى ندواتها كما رأس الدكتور المذكور ندوة أخرى - واشترك في البحث والمناقشة حين كانت تعرض مسائل لائتية . وجلسون مخلص لهذه اللغة إخلاصاً عظيماً إلى درجة أنه طالب بترجمة الكتب الفلسفية العربية إلى اللاتينية لإلى اللغات الحديثة . وهو يحفظ النصوص اللاتينية عن ظهر قلب ، ويستشهد بها وهو يناقش كأنه يقرأ من كتاب مفتوح . وهو خطيب بارع ومجادل عنيد ، طلى العبارة جهر الصوت ، يذكّر المرء بخطباء اليونان من أمثال جورجياس . وحين خطب يحتم الحلقة قال : « أتم هذه الحلقة بغير غنام ، وأنها بغير نهاية » . وهي كلمة صادقة لأننا افترقنا على غير فراق ، على أن يلوم بيننا الاتصال والتعاون والتبادل لخير الفلسفة الإسلامية ... أو العربية .

وقد ذكر ابن القيم الجوزية في كتابه « إغاثة اللهفان من مصائد الشيطان » أن الفارابي إنما سُمّي بالعلم الثاني لأنه وضع تعاليم الموسيقى ، كما سُمّي أرسطو المعلم الأول لأنه وضع المنطق . ويجدر بنا أن نتم هذا الجانب الفني وبخاصة بعد أن نشر كتاب الموسيقى لابن سينا .

وعناية المشرقين اليوم بالآراء السياسية والأخلاقية عظيمة . ويعنى بها الأستاذ فالسر بوجه خاص ، ويريد أن يحل جوانبها عند الفارابي وابن سينا . والغريب أن ابن سينا على الرغم من غزارة ما كتب في الفلسفة - وبين أيدينا موسوعته الفلسفية التي تسمى الشفاء - لم يكتب كتاباً في الأخلاق ولا في السياسة ، على الرغم من أنه وعد بذلك في صدر الشفاء . وقد ذكرت في الرد على ذلك أن ابن سينا في آخر إلحياث الشفاء قد تعرض للأخلاق والسياسة ، ويمكن أن يستخلص الباحث مما كتب نظرية أخلاقية وأخرى سياسية . وقد فعلت ذلك في بحث « آلهة في مؤتمر طهران سنة ١٩٥٤ . مها يكن من شيء بعد هذا الميدان جديداً بكرة لم يخض فيه الباحثون إلى الأعماق ، لبيان صلة الآراء الإسلامية في الأخلاق والسياسة بالآراء اليونانية ومدى ما أضافه العرب بحكم البيئة التي نشأوا فيها وبحكم التطور التاريخي .

وقد كانت هذه الجلسة الختامية مناسبة حسنة لتبادل وجهات النظر ، والتعاون بأوسع معاني الكلمة ، الذي نرجو أن يستمر بين شتى المراكز المشتغلة بالفلسفة الإسلامية لخير هذه الفلسفة .

● ونهض الدكتور المذكور قبل ذلك فأعلن قرارات الحلقة وهي تلخص فيما يلي :

أولاً - إصدار تراجم حديثة للفلسفات تعريبه ، سواء باللاتينية أو بلغات الأوروبية الحديثة .
ثانياً - البحث في مراكز الترجمة من اليونانية والبريانية إلى العربية ، ومن العربية إلى اللاتينية ، لإنقاذ مزيد من الضو عليها .

خليل مردم بك

المجمعي الشاعر

بقلم الدكتور زكي المحاسني



مردم خليل مردم بك

حين كنا ندلف في الأمامى إلى بيت الفقيد الأستاذ خليل مردم بك رئيس الجمع العلمي العربي بدمشق . لتجلس إليه بشأن لجنة النشر في المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ... وكان مقررًا لها - كنا نعين تحامله على نفسه . وإيثاره السماع على الكلام . فلقد كان يحامره مرض يغال به . ويريد أن يجتذبه منا .

لكنني الساعة أرى إليه في هدوئه وانثاد حركاته . وإصاخته لحدثيه . حتى إذا أراد الكلام فتح معه دلي أن يتكلم . ثم أخرج الجمل في غير تحل وكذاته كان يصوغها سائلة من شوائب القسط والمعنى . ليؤدي بها ما يعن له في مطارح الحديث .

وانقطعت أمسياتنا في بيته بسفره العجلان إلى سويسرة ولندن . وما راعنا إلا رجعتنا مقلدة بالمرض . قلت لابنه الشاعر الحاكم عذنان مردم بك :

... كيف تجد والدك الرئيس ؟

فصمت وراء الهاتف صموتًا عرفت ما في أغواره المحزنة . وقال :

... نسأل الله عنه وشفاؤه .

وكانت كلماته متقطعة مؤذنة بما كان فيه والده من توديع الحياة .

كذلك زال من الدنيا عالمٌ لغويٌّ وأديب مشهور وشاعر في الطليعة من شعراء العصر العربي الحديث .

وكنّا نروح إلى ردهة الجمع العلمي بدمشق . ونحن طلاب في التجهيز لنستمع إلى الشاعرين الكبيرين خليل مردم وشفيق جبري . ولم أكن لأنسى تلك الأمسية التي أخذت على الجمع ردهاته وفنائه عشية حفل التكريم الأكبر . الذي أقيم في الجمع للشاعر الخالد أحمد شوقي .

محمد كرد علي ، رحمه الله ، وكان هو يومئذ أميناً لمر
الجمع ، ثم غدا نائباً للرئيس بعد وفاة الشيخ عبد القادر
المعري ، ثم تسلم الرئاسة بعد وفاة العلامة كرد علي
سنة ١٩٥٣ ، وتولى وزارة المعارف مرتين ، وكان أبعد
الوزراء عن الغلو السياسي .

وكان في نيابته وراثته يعنى عناية فائقة بنشر
المخطوطات التي سن نشرها الرئيس السابق ، كما أقام
المحاضرات في المجمع كل أسبوع . ثم انقطعت هذه
المحاضرات في عهد الرئيس السابق وظلت على انقطاعها
في عهد المجمع الجديد .

وحين قرر نشاط المجمع في السنين الأخيرة عن محاضراته
هبت فيه نهضة لنشر المخطوطات القديمة ، فكان نصب
الرئيس مردم بك منها واضح الجهد ، إذ أخرج ديوان
« حَيْرَاز » شاعر دمشق في المئة الخامسة من نسخة
نادرة . كما أخرج ديوان « ابن عَنَيْن » وديوان « علي
ابن إليهم » .

وكان آخر آثاره نشره لديوان الشاعر الهمشي
ابن الخياط وهو أبو عبدالله بن عمر الخياط الذي عاش في
القرن الخامس للهجرة وكان يسكن في وجه من باب
الجماية بدمشق . وقد روى هذا الديوان تلميذه
أبو عبد الله القيسراني الذي عاش فيما بين القرنين :
الخامس والسادس للهجرة .

وقد حصل الأستاذ مردم على سبع نسخ مخطوطة
لهذا الديوان ، من بينها نسخة الاسكوريال ، ونسخة
دار الكتب المصرية ، وقد أرسل إليه إحدى هـله
النسخ النادرة علامة المغرب الأستاذ عبدالله كتون ،
كما أرسلت إليه من كوينهاغن نسخة من الديوان
مخطوطة عثر عليها المستشرق « جون بدرسن » فعكف
التفكير على هذه النسخ يحص أشكالها وأقوالها حتى
استخلص منها ديوان ابن الخياط (١) .

لقد زاحمت الصفوف حتى كنت قبالة الشاعر ،
أنظر إليه وهو في سمته الملائكي ، ولقافة تبته في
مقبضها العتيقي بن إصبعيه ، وسلسلة ساعته تزين
صدره ، وهو باسم يستمع إلى قصيدتي شاعري
الشام خليل شفيق ، تحت ظلال ذلك المساء الشامي
الجميل .

• • •

كان عهد الأستاذ مردم بالشعر والأدب قديماً ،
فإنه أنشأ الرابطة الأدبية وهي جمعية كانت تضم نخبة
من حملة الأقلام في العهد الفيصل بالشام . وحين
دمرت على بلادنا جحافل الفرنسيين جعلوا يسدون
أبواب الفكر الحر ، فكان أن أخرجت هذه الجمعية
مجلة باسمها نشرت آثار أصحابها فيها ، وكانت
بواكير الأدب العربي الحديث على ضفاف بردي ،
ثم لم تلبث هذه المجلة ، التي كانت حداثاً في الأدب
جديداً أن أوقفت عن الظهور .

عاش الرئيس خليل مردم بك طوال أعوام متتالية
بين منزله في منتصف سوق الحميدية ، وبين المجمع
وهو في منعطف باب الريد من آخر هذه السوق
الشرقية الساحرة .

كان مثل طائر يخرج من عشه إلى غصنه . كان
يقطع مدة العمل في المجمع مطالعاً في المخطوطات حيناً
أو باحثاً في معاني الريب ، أو مجرباً مقالات لخبلة المجمع
في الأدب والنقد والدراسة ، أو باحثاً من ماضي أيامه
ذكريات تتناول الرحلات أو الأشخاص .

وقد مارس تعليم الأدب في الكلية العلمية الوطنية
بدمشق في غير رغبة بالمال ، وإن كان ذلك أصدر وسائل
في الدراسة الأدبية تناول فيها ابن المقفع وابن العميد
والصاحب بن عباد والقرزقي ، وقد سعى هذه الرسائل
بلسنة أمة الأدب .

وحين قصر نشاطه على المجمع كان خبر معين فيه
لعلامة الشام وباعث هـضتها في الأدب والفكر الأستاذ

(١) أنظر كلمة من هذا الديوان في العدد الرابع والعشرين
(ديسمبر ١٩٥٨) من هذه « المجلة »

الحب ، الذى ينساب فى دارات أمية :^(١)

يا يوم بـحُجوةِ الوادى على (بردى)
شكيت غلة صاى القلب ملواح
نهر عرائسه من عبقِر عزّت
له ولاحت بأرواح وأشباح
أهل كالطفل وضاء غايه
دلّت على مائس العطفين طمّاح

قامت حواضته من جانيبه على
أغرّ أزهر نضر الوجه نصّاح
يجو وينمو فا ينفسك مطرداً
بغرة ذات لألاء وأوضاح

حتى يصير لى ملآن من صكّت
صب القياد جهر الصوت رّحراح

شامى السلاح من التّعباء حيث جرى
بصير منها بأسياف وأرماع
ما ارتد مد سار فى سهل ولا جبل
كذلك يبلغ - إن لم ينكسر - الناحى

حتى إذا أعطاك هذه الصورة من (بردى)
فعرضه كالطفل بين حواضته وحبّوه أراك جريه فى
قوله الواصف :

يربك و جريه من مائه صوراً
تبدو على تسج منه وضخضاح
ما بين منسرب أو مزبيل تجيب
أو مستدير كظهر الثرس مناح
إذا توج غنّالا بجرّيته
عجبت من قابض كفّ ومن داح
ما مرّ فى بقعة إلا وخاطبها
طوراً بغمعة ، طوراً بإفصاح

(١) أغلب القصيدة فى عدد يناير ١٩٥٦ من مجلة (الأديب)
بيروت .

ذلك جانباً من أعمال الرئيس مردم فى المجمع
أوما يتصل به . أما أدبه وفنه فإن الكلام عليه يُعوّزه
الصفحات الكثيرة . فلقد كان شاعراً من الطراز
الأعلى، وتفرّد بناحية لم يشاركه فيها أحد من شعراء
العصر : وهى ناحية الوصف والتصوير . لكانه كان
فى لوح نصيبه أن يُخلق مصوراً بالريشة والألوان ،
فبدّل ذلك وجاء شاعراً .

ولن يكفل له التاريخ خلوداً ما لم يجمع شعره
وينشر فى ديوان ، فإن اسمه فى حياة المجمع العلمى
العربى يدمشق لن يعرف إلا فى سجلات هذا المجمع
ولكنه حين يُجمع شعره وينشر ويُنقد ويحلل ، يومئذ
يدخل التاريخ .

وكيف كان أمر القدر ، فإنه أصاب واحداً من
عين الأدباء ، عاش لأدبه فى زمن عبرت فيه
مواكب الفن من عهد التقليد إلى عهد التجديد .
وكان هو حفيظاً على عمود الشعر إيتام القصيدة
العربية ، وكان شعره وآثار ليداته عصمة للأدب
الحديث الذى ركب غولبه شعراء راحوا يتفوضون
أعمدة القصيدة كما تنفض أعمدة القصر السليم الممرّد
لبنك فلا يقوم مكانه بيت ولا كوخ .

كان موت الأستاذ خليل مردم بك حدثاً شامياً ،
وفقدنا لركن من أركان الشعر فى العالم العربى . لم يكن
يلقى شعره وإنما كان مثل شوق ينوب عنه فى إلقائه
من يحسن القيام به .

أما براعته فى الوصف والتصوير فلا حد لها ،
فهو إذا عمد إلى وصف الزئبق جعلك على مسارد
وصفه وبدائع تنميّقه ، مشدوهاً مسحوراً ، حتى
لكأنك إذا ذهبت مذاهية تُخيّل إليك أنك ترى
الزئبق يهتز أمامك على أعواده فى منابتة الخفضة تحت
غرقاق النسيم ، وتشم رائحته القوّاحة .

اسمعه يقول فى وصف (بردى) نهر الشأى

بالوصف ، فإني لأجد لشاعر موهوب عنه مندوحة .
وقد كان خليل الشعر ، مردم ، يؤثر مصفاه الذي
يعكس صور الوجود ، ويجد سبيله فيها إلى ما وراء
العيون .

وشاعرنا الكبير خليل مردم لم يغادر المطولة الخالية
دون أن يختتمها بلوعة دفينه ونازعة أئمة من نوازع
خواطره الوطنية ، فاختم القصيدة بقوله ، وهو غاطب
الأجنبي المختل :

قل للذي كدر الصافي وبدل ، لا

تبغ القساد به من بعد إصلاح
لم ترع حرمة واد بئ تقلده
بكل خطب يشيب الطفل فداخ
سفيه عصفت موج الرياح بها
ليلاً وحط عليها جور فلاح
أرى الكنانة تشقى في مواطها
والبلع من شرح وإيضاح
على أن أبيل السهم المصيب وما
على إن لم يغب في جلد تمساح

فأذكرني أيضاً بنزعات الشعراء القسادي -
وما اختلفت نوازع الشعر بين قديمه وحديثه لأنها
نضاجة من شعور الإنسان - فتمثلت البحري وقد
أبدع في وصف الذئب الذي عرض له ليلاً فصور صراعه
معه ومصرعه ، وكيف اشتواه ونال منه خبيساً ثم
انصرف وقد تركه تحت الدجى متعيراً فرداً ، وقد
اختتم البحري قصيدته - كذلك - بشكوى أرسلها
كالسهم الذي أرسله الشاعر الحديث خليل مردم بك ،
إذا كان شاعر العباسيين يقول في أعقاب قصيدته :

لقد حكمت فينا الليالي بجورها
وحكم بنات الدهر ليس له قصد
أق العدل أن يشقى الكريم بحكما
ويأخذ منها صفوها القعد الغد ؟

في كل مرحلة لحن ، فن هزج
إلى هدير إلى ترويم نواح
يجد في ضيقه حتى إذا انفرجت
صفافه سار زهواً سير مفرح
إن دغدغته الصبا آت بعنسته
لكنها عيشة السكر للراح
وإن تلاطم أو جاشت غواربه
سمعت من موجه تصفيق مفرح
وإن تملل بالوادي وضاق به
سمعت هممة من صدر طلاح
وإنه لوصف عجيب يريد ليتناهي في دقته ،
وما أرى التلاوين بقادرة على إفناء حقه من التصوير .
وهذه الخالية من مطولات الأستاذ مردم ، جاءت
في نحو من ثمانين بيتاً ، ليس فيها قافية واحدة نابتة عن
وضعها . كأن قوافيها الأحجار الكريمة في الجواهر
المذهبة ، لم يغادر فيها معنى ين على خاطر شاعر
وصاف في تهاول الوصف ومباسمه . وفي وفقات
الموصوف وحركاته وسكونه . فكان يفرغ - ما وسعه
التعبير - قدرة الكلام على تمثيل الأشياء .

وهو حين وصف النهر منساباً بين تعاشيه تنسل
الأشجار على جانبيه ، ويداعبه النسيم ، وتطالعه
الأصائل بشمسها الغاربة ولعان صفحته ، أذكرني منه
ذلك بلحمات اكتفى منها شوق يرحمه الله حين دخل
دمشق في أصيل يومها ، فراح لون (بردى) بين
أشجار الحور وتقاويد الطيور ، فراح يقول في شعره
المبين :

دخلتها وحواشيا زمردة
والشمس فوق لجج الماء عيقان
وقد صفا (بردى) للريح فابتدت
لدى ستور حواشين أفنان
فلا يأخذن أحد على الشعراء تعلق خواطرهم

وللشاعر خليل مردم بك روائع مبيتة في وصفه
للطيف ظاهراً ومترائياً ، وغائباً مستمراً ، وقصيدته
في الطيف تذكرني أيضاً بأطيف البحري ، لكن
طيوف شاعرنا الخليل كانت أبعد فناً ، وألغ
شاعراً وروى .

أما مواقف الشاعر الوطنية فقد ارتسمت على
شعوره مشاهد منها صيغت من لحم الوطن ودمه ،
كقصيدته في ذكرى الشهداء الذين نصب مشانتهم
سكّاح الترك سنة ١٩١٦ في دمشق وبيروت . فقال
الشاعر في يوم تلك الذكرى :

في مثل ذا اليوم لا جاء الزمان به
على الجنود عكّت أرواحهم صمداً
طاروا إلى الملاء الأعلى لتترك ما
قد فاتها نيله إذ تسكن الحسداً
لصوتها في حفاف العرش هجلاً
هل سمعون ؟ ففى أدنى منه صدى
صدى دعاء عريض ! ذى حكاية
العرب والعرب واستقلالهم أبداً
وهل ندافع عن حق هريق له
سيل من الدم حتى الآن ما ركنا
دمّ بذلناه في تحرير أمتنا
لا يذهب الدم في شرع الإله سدى

وكانت قصيدته في ذكرى «ميسلون» نموذجاً
حياً للشعر الوطني الذي قاله ، وميسلون يوم صنيغ
بالدم ثقیل بالخليد لانح بالنار ، هو يوم دخول
الفرنسيين إلى سورية بعد الحرب الكونية الأولى وحين
هددوا العهد الفيصل في الشام . وبطل ميسلون هو
القائد يوسف العظمة الذي وقف بجيشه القذافي أمام
الظلم المحتاح . وفي ذلك يقول شاعرنا مردم بك
تلك الذكرى :

مقتّ عثر عليها حالكات
كقطع الليل لم يكشف دجاءها
أعادت عصر (تيمور) إليها
فظننت مرة أخرى غزاها
عرفنا يوم (يوسف) مبتدأها
فهل من مخبر عن متبهاها
أيوسف والضحايا اليوم كثر
ليهنك كنت أول من بداها
فدى لك بل لتلك كل تاجر
تصرّقه الطفلة على هواها
مصيبة (ميسلون) وإن أمّنت
أخت وقية مما تلاها
فلا من بقعة بلعشق إلا
تخلل ميسلون وما دهاها
وقد كان لهذه القصيدة أثر كبير يوم ألقى
أحدت دورياً لها كانت تعريضاً بالحكم القائم ،
وقد ختمها الشاعر بقوله :

إذا ما ليلة حككت وطالت
فاجدر أن يكون دكا ضحاًها
وعاقبة الشدائد والرزايا
إلى قرّج إذا بلغت مداها
ساقصير فالتقوى اليوم جمر
أخاف على المسامح من لظاها

وكانت نغمة المسألة وسنّته الهادئ يجبان
إليه موضوعات في الشعر لا تكون للشعراء النافرين
والمعتَمِلين ، فقد كان يشوقه أن يقول قصيدة
مطلوبة في (الفراشة) يصف ألوانها السايبة وجناحها
المتواجين وتوائها على الحقل وطقوها في النسيم .

وللشاعر خليل مردم شعر عربي يفيض رقة
فيخيل للمعنى في معانيه أن صاحب هذا الشعر مدنف
مدّكه من أسرة روميو أو فيس بن ذريح . وقصيدته

لما هوت نحوه شبت به شعل
ما بين متبجح أساك وأفلاك
فلا يفوته قول المتنبئ في وصف الشمس حين
طلعت من خلال النصوص بشعب بوان في فارس
إذ قال :

وأتى الشرق منها في ثياب
دنانير تفر من البنان
لكن شاعرنا لم يكتب بالمعنى المأثور ، وإنما زاد
عليه صورة فاتنة من غياب الشمس وهي تغطس في
البحر عند خط الأفق السابى :
حتى إذا اندفع نحو زهرة الجمال الذى هاج هواه .
كان يقول من شاعرية فذة :

وزهرة نخجل اليافوت حمرتها
حينها بنفى إذ أشبت فاك
قلتها فتظلى لونها خفراً
وزدت فابتسمت عن ثغر ضحك
ذاعت بنفسى منها نشوة عجب
لما شمت لها رباً كرباك
كانها ودموعى فوقها بدد
خذاك إذ بدموعى ابتل خذاك

إننى بعد أن زال شاعرى من الوجود ، أقلب
نظرى في بيانه الساحر ، فأراه وثيق الصلات بأسلوب
الشعر في أزهى عصور أمية والعباسيين والأندلسيين .
وأجد السلسلة ما تزال محكمة في الشعر بين آثار القدامى
وشيوخ أدبنا الثقات .

ولكم حس بلوعة أن نفقد في عصرنا سادناً
من سدة هيكل العروة ، فرحم الله الشاعر الكبير
مردم بك ، الذى فارقتنا منذ شهرين ^(١) وقد كان خليل
البيان ، و خليل الأدب الذى لا يفنى .

(لولاك) نودج لشعره في القزل المضاف ، وإن
كان يسر فيها على غرار القدماء فيذكرنا بآين زبدون
حين ناغى ولادة وأرسل إليها التحايا فقال :

ويا نسيم الصبا بلغ تحيتنا
من لو على البعد حياً كان يحيتنا

فلم يبارح هذا المعنى القديم خيال الشاعر مردم وهو
في القرن العشرين ، فراح يقول في قصيدة «لولاك» :

مضناك حين أمض الين مضناك
بدمعي وشعاع النفس حيك
صان التحية حتى ما ييوج بها
إلى نسيم الصبا ضناً بنجواك

وقد ذهب جماعة من نقاد عصرنا إلى أن تقليد
الشعراء المعاصرين للغابرين في التواقع على معانيهم
القدمة والمهم بها في معارض من القول حديثة ،
لم يكن تقليداً ، فقد تأثر شوق معاني الشعراء قله
فأغار على معاني أبي الطيب وأبي تمام والنويسي . وكان
منه ذلك - كما يقول أولئك الناقدين - تحدياً للأقدمين
ليظهر نفسه في كفايتهم ، وأنه يستطيع أن يبتدئهم في
تحاسين الصبيح الى صنعها الأكدمون وتزفدوا بها .

ولقد يعطينا شاعرنا مردم من غور أحاسيه
صورة خالصة لفنه وحده ، كقوله في هذه القصيدة
حين ذكر فيها جبل «صين» المكمل بالثلوج على
مشارف لبنان فقال :

عز اللقاه وشطت في نوى قدوت
فقت من مرتقى «صين» أركان
كم نظرة من ذرى (صين) قد وصفت
عيني بها علها تحظى بمراك
والشمس في الغرب دبتار يشع لنا
رمت به يتلظى كف سكك
حاكت على البحر لما أزمعت غسلا
علالة أين منها كل حبك

أَوَّلُ نَبِيئَةٍ وَالسُّلُوكِ فِي مِصْرَ الْعِزَّةِ

بقلم الدكتور عبد العزيز صالح

السابع والعشرين قبل ميلاد المسيح ، ووزير يدعى
پتاح حوتپ عاش خلال القرن الخامس والعشرين
ق . م ، ووزير آخر لم يعرف اسمه على وجه التحديد ،
عاش خلال القرن الرابع والعشرين ق . م ، ويحتمل
أنه كان يدعى كايرو أو شيئاً من هذا القبيل .

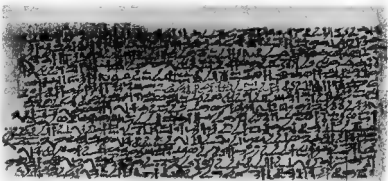
وتناقل الرواة أن الأمير ددوف حر أقدم الآباء
الثلاثة ، لم يكن له ولد من صلبه ، فتنبأ طفلاً
ووصاه ، وأوصاه بتعاليم ذات طابع خاص ، حبب
إليه فيها العمل لآخوته أكثر من العمل لذنيه ،
وظل لأدبائه يتداولوها بعد عهده ألفاً وخمسة مائة عام
أو تزيد . ولو أنه لم يكتشف منها حتى الآن غير
للزور للهيروغليفية ، ثم تناقلوا عن كايرو (٩) حكيم القرن
الرابع والعشرين ق . م . أنه « استمد أولاده بعد أن عرك طيبة
البشر واتفقت أخلاقهم لديه » ، ثم أوصاهم بما يهذب نفوسهم
ويركز سعتهم ويكفل نجاحهم ، وحضهم على الزام
نصائحه بحرفيتها ، فأطاعوها واستمبوا ، وقاموا وقعدوا
بفكر أسرها ، كما قالوا . ولو أنه لم يتخلف منها هي
الأخرى غير صفحتين اثنتين .

وظلت تعاليم پتاح حوتپ حكيم القرن الخامس
والعشرين ق . م ، وأوسط الآباء الثلاثة ، أسعد حفظاً
مما عداها ، فاحفظت بها وثائقها شبه كاملة ،
وقصّ روايتها أن صاحبها ظل في الوزارة حتى لحقه
الكبر وبلغ مائة عام وعشرة ، فتساند ذات يوم على
ولده الأكبر ، واصطحبه إلى قروص عصره « إسمي »
وقال له :

تكفل بالنصح والتوجيه في مصر القديمة أطراف
ثلاثة : آباء متقفون ، ومعلمون من الكهان والمدنيين ،
وأدباء انتحلوا لأنفسهم سمات الآباء تارة وسمات
المعلمين تارة سواها . وخرج هؤلاء وهؤلاء على قومهم
بتوجيهات وآراء عدة ، أطلقوا عليها مترادفات لفظية
ثلاثة ، وهي : « سبائيت » أي دروس أو تعاليم ،
و« سبائيت ميثنخ » أي دروس من الحياة وتعاليم
للحياة ، و« سبائيت ميتريت » أي دروس توجيهية
وتعاليم تهذيبية .

وتفاوتت المستويات الاجتماعية للأطراف الثلاثة
أصحاب النصح والتوجيه ، ولم تقتصر صفوفهم على
طائفة من الناس دون غيرها ، فظهر منهم فراعنة
وأمرأه ووزراء ، جنباً إلى جنب مع أفراد من أواسط
الكتاب والكهنة . غير أنه على الرغم من وجود هذا
التفاوت بينهم ، تلاقى سبلهم في نواح ثلاث ،
وهي : أن أغلبهم نسب نصائحه إلى خبرته الشخصية
وتجارب أسلافه ، أكثر مما نسبها إلى أوامر دينية
وتوجيهات أربابه . وأن أغلبهم أقبل على حياة الفكر
والحياة العملية والمطالب الدينية في آن واحد ، بغير
انقطاع لواحدة منها دون أخرى . وأن أغلبهم حاول
أن يتجاوب بتعاليمه مع الأوضاع التي ارتضاها القراعة
لمجتمعهم ، بعد أن ظنّ فيها القداسة ورددّها إلى عدالة
أربابه .

وأقدم من نسبت التعاليم إليهم من الآباء المتقنين
ثلاثة : أمير يدعى ددوف حر عاش خلال القرن



سطور من تلاميذ پتاح حوتب ، كتبها أديب بالخط الهراطيقى في بداية الألف الثاني ق. م. ويصور في أطرافه مقابلة الحكيم لفرعته وكيف شك إليه أعراض الشيحونة واستأذنه في تزيين ولده . وسجل في آخرها شرباً من عصية الحكيم لولده في معانة المصنوع أهل الجدل .

وتَجَرَّل پتاح حوتب رجال التوجيه والإرشاد ثلاثة :
رجلاً في رئاسة يقتدى الناس بفضلهم ، قال عنه :
 « إذا صدرت القدرة الطيبة عن ذى رئاسة ، استمر فضله إلى الأبد ، وعظمت حكمته حينها ... »

ورجلاً متقناً ينفع الصبيان بعلمه ، قال عنه :
 « كل من تثقف بما ينبغي أن يفعله ، وجب عليه أن يوصي الأولاد بما ينبغي أن يوصوا أولادهم به . . .
 ووالداً حصيفاً ، تلقى المعرفة عن أبيه وتثقف بها بنيه وقال عنه :

« إذا تفجع الابن وتثقف بما يوصى أن يفعله ، وجب عليه أن يتحدث إلى أولاده بمثل ما تعلمه ويجدد معهم ثقافة أبيه » .

والتقى پتاح حوتب معظم العبداء في التوجيه والنصيحة على رب الأسرة ، وفرض عليه أن ينفع ولده بتجارب عصره ، ويصبره بما يراه ويسمعه من أحوال مجتمعه ، أو على حد قوله « أن ترى عيناه وتسرع أذناه ما ينفع ولده » وأن يعامل هذا الولد تبعاً لمسلكه وطاعته . وقال في ذلك وهو يؤدب ولده ويوجهه القول إلى من هم في مثل سنه :

« مولاي الحاكم ، بدلت الشيحونة . وحسن تذكر . وراحت الأعضاء ، وتجدد الصف ، ونقضت الأدب . رتب معبر . وصبر القلم لما عاد بين ، وضعت الذاكرة وأصبحت لا تقي لأمر . ودمع العظم من طول العمر ، ولتبدد المشيوش وتعدل تش . . . صحت الناس والتقوم ، وانقلب التميم بلياً ، وولت نعمة النور . وهكذا يغير العجز بالناس ، فهو شر في كل أمره »

فأذن لى مولاي أن أهيّ نصاً شينوفنى ، ولصّب فتأى في منصهى ، ونسوف أعلمه أقوال المنفقهين ، وآراء السابقين الذين أطاعوا الأرباب وأخلصوا للأسلاف ، وأرسلوا أن يفعل الخواص مثلاً فعلت من أجلك ، وينتفى شذب العوام في عهدك ، ويخلص الشاكتان من أجلك ...

وأجاب الفرعون وزيره ، فقال :

« علمه الحديث يائى ذى بدله قبل أن تتقاعد ، وأجمله آية لأبد الخواص ، وأرجو أن تثبته الطاعة ، ويقوم عقله كل ما يقال له . لما من مولود تفقه أمراً من تلقاء نفسه . »

ولما تلقى پتاح حوتب إذن مولاه ، زود ولده بتعاليم كثيرة ، ردها الأديباء والمعلمون بعد عهده قروناً طويلة ، وأكسبوا أنه ابتغى في ذات نفسه أن يهدي بها الجاهلاء إلى آيات المعرفة وسبيل الموعظة الحسنة ، وأرهبوا بالحنسى لمن أضنى إليها ، وصو العقبى لمن خالفها وصدد عنها .

بقراءة نفسه وأسرته وعمله ومجتمعه ، وابتغوا أن يجعلوه على تقى من ربه ، ونبهوه إلى أن فضيلته تعود بالقبول عليه قبل غيره ، وأن خير ما يمكن أن يرثه عن أبيه هو توجيهه إلى تحرى الصواب ، ودعوه إلى أن يجد في حياته حتى يبلغ الكمال ، من أجل نفسه ومن أجل المحيطين به .

ولم يشأ أصحاب التعاليم أن يسلكوا سبيل الأمر والنهي وحده فيها دعوا أبناءهم إليه ، وتعبدوا أن يجعلوا أمرهم مستعاضاً بوسيلتين : هما : مراعاة التوسط فيها تحريه لهم من آداب السلوك ، ومراعاة الإقناع بما أرادوا أن يجيئهم فيه من مكارم الأخلاق ، ووضحت وسيلتهم الأولى في نواح ثلاث ، وهى توجيه الفرد إلى مراعاة التوسط في اختيار مناسبات صمته ومناسبات كلامه ، ومراعاة التوسط في معاملته لنفسه ومطالب بدنه ، ومراعاة التوسط في معاملته لربسه ومرعوسه .

وبين الحكماء للصلمت دوافعه ومعانيه ، فدعوا إليه بمعنى الرفق إذا كان صمتاً عن إسائة شخص جهول ، وبمعنى التسامح إذا كان صمتاً عن إسائة شخص ضعيف ، وبمعنى السلامة حيناً لا يكون لصاحبه حيلة سواء ، وبمعنى انقضاء الزلزل إذا عجز صاحبه عن ذكر الخير وحل المشكلات ، وبمعنى الخشوع إذا كان صمتاً في بيوت العبادة ، وبمعنى الوقار إذا كان صمتاً بين الأتباع ، وبمعنى الحرص إذا كان لكتبان الأسرار ، وبمعنى التأدب إذا كان صمتاً أمام إهانة الكبار ، وبمعنى الجدبة حين يبنى إيثار العمل على الكلام .

وأسهب في تبيان هذه الدوافع والمعاني رجلاان : پتاح حوتب حكيم القرن الخامس والعشرين ق . م ، وأمنونى حكيم القرن العاشر أو التاسع ق . م . قدّر پتاح حوتب أن ولده سيلاقى من القوالين الصخاين ثلاثة : رجلاً أقوى جناً منه ، ورجلاً

« إذا نصجت وكوث أسرة - وأجبت ولداً من نعمة الرب ، واستقام هذا الولد ونجح بهجك ، ووعى تعاليفك ، وسلحت أحواله في دارك - وحفظ ثروتك كما يدعى ، فاقم له الخير كله ، ونحر كل شأن فاضل من أجله ، فإنه ولدت وفظة نفسك ، ولا تصرف عنه نفسك .

غير أن الولد قد يميل إلى الشغب ، فإن قبل وقيل ، وغالف بهجك ، ولم ينفذ تعاليفك ، وسامت تصرفاته في دارك ، وتحفى كل ما تقوله ، وتلهس فيه بقول خبيث ، وتغافى عن العناية بما لا تحفلكه يداه .. فأنبهه ، فإنه ليس ولدك ، ولم يولد لك . أنبهه واعتبره شمساً أداته الأرباب ، وأمن الرب خطاياها وهو في بطن أمه .

ولن يضل من هذه الأرباب ، ولن يجد سيلاً من حرمه الصبور (١)

• • •

وتتابع أصحاب التعاليم بعد عصر الحكماء الثلاثة ، وامتاز منهم قراءة القرن الثانى والعشرين ق . م ، رجلاان : أحدهما فرعون يدعى خيقي ، والآخر أدب من أواسط الناس يشبه في الاسم ويدعى خيقي بن دؤوف . وخلال القرن العشرين ق . م ، فرعون يسمى أمنمحات الأول . وقراءة القرن السادس عشر ق . م ، كاتب يدعى آفى . وفى أعقاب هذا القرن يقبل القريب يدعى ساسونيك . وخلال القرن العاشر أو التاسع ق . م ، كاتب متدين يدعى أمنمونى . وخلال القرن الخامس ق . م ، أديب يدعى عنخ شاشنقى .

وأخذ هؤلاء جميعاً بما أخذ به عصر پتاح حوتب ، من أنه ما من مولود يبلغ الحكمة من تلقاء نفسه ، وأنه لا بد أن يستفيد كل إنسان من خبرات غيره . وقلدتهم الأدباء فيما اتجهوا إليه ، وتعمد أغلبهم أن يصدرأ نفاصاتهم إلى الشباب بعنوان « تعاليم والد إلى ولده » : ولولم يكن بينهم والد أو مولود ، رغبة منهم في أن يسموا تعاليمهم . فى نظر قارئها ، يطابع الإخلاص الذى يكنه الولد لولده أكثر مما يكنه القريب للغريب ، أو يكنه الأديب للمتأدب .

وحاول أصحاب التعاليم أن ينظموا علاقات الفرد

(١) يقصد صبور الحد التاميل بين ظلام القبر ونعيم الآخرة .



سور من حريم كايرو (١) - كيه قريب واحد من عيني . و أنا في بسملة حكيم ولده
أن يوتر المع من الكرم . ونس في حشاه كيه قريب على واحد أولاد حكيم بمساكينه أن يفتي
خدم إلى متعب نوردة

ورجلا يساويه . ورجلا أقل منه . فقال له عن الأول :

« من حشاه من حشاه مرعاً تفكك ، ولا تهدر كرامتك
كفكف من به حشاه ، ويرغب في حشاه تفكك ... »

ونصحه بالتخوض من الثاني وتفاهى إثارتة : ..

ثم قال له عن الثالث الضعيف :

« حفر أن يكون عيباً إليه رجل كليل الساعد »

واستحب المصريين الصمت بمعنى الكتان والخرص

على الأسرار ، فأوصى بتاح حوتب ولده ألا يصادق

من يفتش أسراراً . ورتب الوزير كايرو (٢)

مكانة الصمت والكتان بين بقية الخصال : فقال :

« بسعد حشاه . ويمح الحشاه . ويكش السحر للكتوم »

وأوصى آفئ ولده أن يتظاهر بالصمم إذا زاره ثلثاء

وتحدث إليه عن أسرار الناس ، وأوصاه إذا زار داراً

غير داره ، ألا يتطلع إلى سوءاتها ، وأن يصمت عنها

إذا رآها ، ولا يفتش أمرها إلى غريب . وقال

أمنوني لولده : « لا تلوخ المقصر ، فن احتفظ بأعياه

في بالته . غير من أمشاه نادى »

يساويه . ورجلاً أقل منه . فوصاه أن يتحاشى

الأول ما دام لم يمس إليه عن عمد . فودسه إليه

متمعداً وجب عليه أن يصده في الحال . وأوصاه

أن يتعاضد عن الثاني بالصمت عن صحته . وحب

إليه التسامح عن الثالث رحمة به وتقديراً لئلا يفسد . وقال :

« يد وجدت صحاباً في شرته . يفتد نفسه ويتفوق عبيك ، فارسل

دارك وأمن منوك ، ولا تخف قدك عليه . فهو من تسامح »

يتدوى بك . وقد يرضح لك

فإن ذكر سوا متمعداً لا يتوب إلى أن تصده في نود . وسوف

يترأس رأس جهول . صد حشاه أمرك سريعاً حشاه

وإذا وجدت صحاباً في شرته . شيهة بك . من نفس سفتك .

فانقب لك أفضل منه بصمت حشاه . ووقال سوا . فحسوف

نعم حشاهة إلى السامع . وتكر سدمك في عرف الأكرمين .

وإذا وجدت صحاباً في شرته . حشاه لا يسودك . ولا تحفظ

فكك عليه . وقدر نومه . واهبه . فحسوف يرتفع من نومه نفسه

لا تحبسه سحر . ولا تستحب من أمك . من تقصود أن يحكم

إفك رجل كبر لقب . فإن أسر بعد ذلك عن أن يتعد ما تدعو

به نفسه . حق ك . ثمانية بعدت الكدر .

وبعد خمسة عشر قرناً أو تزيد ، قدّر أمنوني

أن ولده سيلاقى من الخصوم ثلاثة : رجلاً يخشاه ،

وجرى كايرو (؟) حكيم القرن الرابع والعشرين على مجراه : فقال لولده « دج سمكت تنشر فك صامت ، تنزع بل عليه امر أكبر . ولا تنال بنفسك وبأسك أمام أقرانك . وأراد أديب من عصر الرعامسة أن يزكي النخوة والتجدة في نفس قارئه ، فقال :

« إذا رحلت يتيم مسكين يستغفده آخر ويود هلاكه ، فصارح إليه وقد إليه النخوة . اجعل نفسك مثقلاً ، من أعانه ربه حق عليه أن يمين كثيرين غيره »

وقال حور حوتب إن وجدت ربي الله . ولكن حرمنا نصيبه فله قبلنا . فحس من لا يدعي أهلي بل الله .

وقال أيضاً ما كنت حديثك بالكتب . وكنت متعمقاً في التعبد . فعلمت أن أعظم بدر حتى ختمه . وأحسب أن حسنت الحس . ولا تنال في أحاديثك . وبني . . . حديث بالكتب . وكنت متعمقاً في التعبد . فاشكر بك دور . فبدا من عند ذلك .

وأستمر يتاح حوتب يدعو ولده إلى تهذيب نفسه . فوجهه أن يحبها الكبر والتعالى ، والجشع والنهم . وحقد ورقة الانتقام . وأوصاه أن يحملها وأجابهها الضرورية ، وأن يتكفل بتأسيس داره ، ونفقات عياله ، وكاليات زوجته . ولكنه حدثه في مقابل ذلك كله بمحدث آخر ليس ، دعاه فيه إلى سبيل اليسر والبساطة والتوسط ، وقال له :

« ماير نفسك ما حريت . ولكن لا تتجور العرف وإياك أن تتر ساعة المتعة ، فالسبب أن يفسد وقت متعب . ولا تستعد من شرب اليوم أكثر من يوم ديت . وعندما يؤتوك الله . يسعى أن يستريح القلب . بل يحرق النار ، إذا أهل القلب . »

وقال له وهو يعطه أن يواجه ما ينزل به من أمور الدنيا بنفس متعائلة :

« لكن سمع لوجه . ديت حد . . . لا يخرج من صومعة العلام أن يمدد فيدها . »

وظل التوسط بين الجهد واللهو محموداً بين المصريين . ووصف به أحدهم نفسه . فقال . « تعودت أن أتعصم البرء لا يستحق . لا أصبح صدر البشر . ولا أهد ساعة متعة »

في مجالات الحديث والبلاغة ، وفي التوسط بين الصمت والكلام ، وسرت بينهم عبارات مترادفة المعاني ، وصف بعضهم نفسه فيها بأنه مواطن يتحدث بملء فيه . وأنه يقول صواباً ويردد خيراً . وأنه عظيم المحبة بوجه فم من معادته . وأنه يقول الحسنى ويردد ما يستحب . وأنه حاضر البديهة يوم الكلام رب ساعد يوم الصدام . وأنه طلق الوجه ، حسن الطابع ، منبسط السريرة . برىء من الغموض . وابتنى مصرى يدعى إلتف بن سنت عاش خلال القرن التاسع عشر ق . م . أن أن يصور مسلك التوسط الذي نهجه ، فقال إنه كان يؤثر الصمت لئلا الغضب والجھول رغبة منه في وأد الفتنة ، ولكنه كان في الوقت ذاته يرد بالعنف كلما تبين عليه أن يتنف . ويعلم الغضب كلما تبين عليه أن يغضب !

...

ووجهت التعاليم المصرية أبناءها إلى الحياة القلبية أخرى ، فلدعتهم إلى توسط مقبول بين التزمّت والاستتار ، وبين مغاليتهم لتواضع أنفسهم وعلمهم على إرضائهم ، وبين إزائهم إياها بأواجبها وحرصهم على حقوقها . وتبدو بعض مظاهر هذا التوسط في عبارات مرسلة ، تشبه الأمثال السائرة ، حدث يتاح حوتب ولده بها . وقال فيها :

« مهموم النفس طوال يومه أن يصيب نفسه فترة هينة وسكوت النفس طوال يومه أن يشيد نفسه داراً صلبة ومن أفاع هوا انتهى إلى الله دون سواء . »

وكان أسمى ما دعت التعاليم أبناءها إليه في تهذيب نفوسهم هو تعويدها على العمل الصامت ، والبرء من الخيلاء ، وتقدير النخوة والتجدة . وحين ابتغى يتاح حوتب أن يدل ولده على حال هي الغنى بعينه . قال هي . أن تركو سمكت غير أن تنكم ويطروك أسس من حيث لا تدرك . ونها عن الخيلاء . وقال : « لا تنال بمرص . ولا تشن عفتك بأهلك ماء . »

جده . فبنت إذا شرته عثرت عن حبها وتكلمت لعمراً لا تترك
معه . وإذا سقطت وتبشعت أخصأيت من جده من يده يترك
وربما وقتت عثرت في الشر . وقدوا بعداً هذا الحديث . وقد تجسست
رجل ليتأكد ويحدث معنى على أديس أشبه بعض عزيز !

وأراد أن يصرفه عن التهم في الطعام إلى لذة
الإحسان فقال :

« تأكل صديقا وصديقا وقد أدركت أن تحت أحسن إليه وأحد
بذلك الصديق . وسوف يعرف لك ذلك إن أبه لأديس »

وتعسر مصرى عجوز من أهل القرن الثالث
والعشرين ق. م على عهد قديم ، كان الرجل فيه
يؤثر صديقه على نفسه . ويقدم إليه ما يقدمه هو
إليه ، ثم يقول : هذا أفضل لك مني !

• • •

ويَهت التعلّم المصرية أرباب المناصب إلى نوعين
من التواضع والسباحة ، تواضع وسباحة مع الرؤساء
والسادة . وتوضع وسباحة مع المرؤسين والأرباب .
وبما سبب الحائزين المحظوظين حاول أصحاب التعلّم أن
يكتسبوا لأبنائهم المحظوظين نصيباً من التوازن المحمود بين
خبايا نفوسهم وبين تصرفاتهم . واستطاع إنتاج حوتب أن
يبدأ هذه الدعوة ، وأن يختصص لها طائفة كبيرة
من نصائحه ، لولا أنه لم يستطع أن يربط بين كل
نصيحة منها وأخرى برابط صريح مباشر ، وترك لمن
يدرسونها أن يتلمسوا الروابط بأنفسهم بين الواحدة
منها والأخرى .

فقد أراد ، على سبيل المثال ، أن يوجه ولده
إلى ثلاث خصال يتأدب بها حين فقره وحين غناه :
ويتعامل بها مع رئيسه ومع معارفه ومع قرارة نفسه ،
على حد سواء . وهي : ألا يتنكر لرئيسه العاصي
أو يستكثر عليه غناه ، ولا يتنكر لأهل قرية
الأقلامين أو يستكثر على نفسه غناه . وأن يتجنب
الحقد والتواكل . وأن يكون بمعبد يستطيع أن يهب
ويمنع ويرفع ويختص . وضمن هذه الخصال الثلاث

وعلى نحو ما قدر الآباء الحكماء أن أحوال
النفس تتطلب تهذيباً معقولاً يلزمها التوسط ، قدروا
كذلك أن مطالب البنين تتطلب تهذيباً مائلاً يلزمها
القناعة . واستطاع بعضهم أن يربط بين هذا التهذيب
الأخير وبين عزة النفس وكرامة الفرد في مجتمعه .
فكان من قول إنتاج حوتب وهو يعظ ولده ألا يخضع
لمطالب بدنه . وأن يكرم نفسه ويكرم من حوله :

« إذا عمر بدنت وتلعت وجهك إلى جيرانك (أي أكرههم) .
أعزك الناس من حيث لا تدري . أما إذا من اعتزاد وطاع جده .
فبه يكون قد أحن صدره نحو جده . وتغن عقله صديقه . وجهه
تأخره عليه نفسه
وتغن عرفت نفوس ناس الرب . فليحب إلى يشعر بالدفء . من
فصل الرب وحده . ومن صرح بدنه كذا فهو بقية »

وقال وهو يؤدبه بأداب المائدة وآداب ضيافة .
« إذا كنت من قوم جفوس في ضيافة من ذوي رتب . فليس
من يقره بيت ويصعد صدره . لا يصعب من . ولا تضع إلى
اليمين ولا تقف فيه بصرات متدبة . فليس . في . من
من فيها .
وأراد الوزير كائرسو (؟) أن يؤدب أبنائه
بآداب القناعة ، فقال :

« إن قدماً من الحب . يروى عنه طعامي . ومن آخر من حشاش
الأرض يقيم أودا تشب . ورب حسنة تقوم هذه حارة . وبرر
يسر يرض عن الكثير كنه

وقال لولده الأكبر :
« إذا حاست قوة تشفت عن طعام وبو الشهية . فرب
رب قد يرة تفهر سفس فيها
وقد حسره من شره حوله .

فإذا حاست سباً هكل عندما تنهى شهيتته . وإذا شرمت
مع سكره فشاركه حين يملع كفايته .
فلمه إذا برره من سلامة الطعام . أن تسود كنهه »

وقال حيتي بن دواوف لولده وهو يعظه ألا يتجاوز
حد القناعة في طعامه وشربه :

« إذا طعمت ثلاث كمكات وشرمت قدحين من خمر . أو
تقع معدتك . فمقابها . ما دام يترك يكتفى بالمقادير نفسه .
وقال آني لولده « لا تعمر نفسك عن أن تشر رب



مقدودہ تمام "موتی" ، بچت میں صاحبہا کی فراہمی ہے ، وہی "نیکوئی" کا قدرتی پل
 ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ "موتی" کی فوج کے ساتھ خلیفہ و کاتب ، و قیدیہ اور السلام ، و دیگرہ شرف و شرافت
 و کرامت کی ہے ۔ یہاں پر اس کے ساتھ ساتھ "موتی" کی طرح ہر چیز میں سبقتوں کی طرف و کرامت

قُلْ قُرْبَةُ نَعْمَةٍ ، وَنَسْكِرُ مَا جَعَلْتُمْ لَكُمْ مِنْ قُرْبٍ ، وَلَا تَنْكِرُ عَنْ
الَّذِي أَنْعَمَ اللَّهُ عَلَيْكُمْ مِنْ قُرْبٍ ، وَلَا تَسْخَرُ مِنْ عِبَادِ اللَّهِ ، وَلَا

ونج أديب من عصر الرعاسة نبح هذه النصيحة
الأخيرة . فقال لقارنه « إذا تربت وتبانت فك تقدره .
وتعبد ترب نفسه . » لكن جهولا برب قوة تعرفه ،
حتره أحبه .

ثم أراد فتح حوتب أن يؤدب ولده بأداب مجالسة
الكبار ، فأوصاه إذا حضر ضيافة من هو أرق من
أن يرخي طرفه حتى يخاطبه ، ولا يجادل حتى يفرغ
هو من حديثه إليه . وأن يجعل حديثه إليه

في نصيحتي متاعدين . افترض في إحداها أن ولده سيكون رقيق الحال في فترة من حياته . وافترض في الثانية أنه سيكون ميسور الحال في فترة أخرى من حياته ، وقال له في الأول :

وإذا اشتريت وبيعته ربحاً ربحاً سمعت قوله تعالى :
 وَكَانَ ثَمَرُهُ دَفْءًا مَائَةً وَفِي ثَمَرِهِ مِائَةُ أَلْفٍ
 مِائَةُ أَلْفٍ مِائَةُ أَلْفٍ مِائَةُ أَلْفٍ مِائَةُ أَلْفٍ
 مِائَةُ أَلْفٍ مِائَةُ أَلْفٍ مِائَةُ أَلْفٍ مِائَةُ أَلْفٍ
 مِائَةُ أَلْفٍ مِائَةُ أَلْفٍ مِائَةُ أَلْفٍ مِائَةُ أَلْفٍ
 مِائَةُ أَلْفٍ مِائَةُ أَلْفٍ مِائَةُ أَلْفٍ مِائَةُ أَلْفٍ

ثم أكد الحاصل نفسها في نصيحتها الأخرى . وقال :

والعدالة خير وكبر . . . ولم تبق منذ عهد بائنا ، ومن
تعدى قوتينا بها جازي
ويعا يعزب عن أبناء أب مريق سوى حتى آدم . عدل . وأن
احد يعكس « غيرت » . وأنه لا يستقر على حال
ويقول الإنسان سوف أتعبه لنفسى ، ولا يقول أكتسب . ومن
على الخرم من ذلك ، فعدو العدالة هي الباقية ، ويوم صاحبها
أن يقول إنها كانت تراث أبي ... » .

وقريب من هذا النحو المترن سارت تعاليم الحكميم
أمنوني في القرن العاشر أو التاسع ق. م. فدعت إلى
احترام الرئيس وولايته واليعد عن مجابته بما يسوءه ،
ولكنها نهبت إلى جانب ذلك إلى رب يهب للإنسان
حاجاته في الحياة . ويعمله آتيا من كل خوف إذا دعاه ،
ويظل المؤمن في يده في سلام . وقالت في ذلك لولدها :
كن ثابتاً آدم . ذلك . الناس ، فالإنسان في مأمن في يد
... » .

واعترفت ربا ذلك وأهلاً للعدالة . ومن لا يتحري
عدالته يفسد تديبه في دنياه . وقالت :

لا تحسب عدل أن ألقى بواب قشيب ، وتقبله في الأسبال
...
والعدل فيه لحسة من ... به يهب من يشاء . »

وأكدت هي الأخرى أن مايقوله الناس شيئاً ،
وما يفعله الرب شيئاً آخر . وفرضت على ولدها أن
يربأ بنفسه عن الطمع فيما يمتلكه مرهيه ، وخوفته سوء
العقي ، ثم عقيت على ذلك بقولها : « فنى إذا برئت آدم
رئيسك ، ستكون محترقاً من مروجسك » . أى أنها لم تجعل
خشية الرؤساء هي الموجهة وحدها إلى احتساب الأزل
وتحري الصواب ، وإنما ضمت إليها كذلك اعتبار
المرء لذاته وكرامته بين مرعوسيه وأتباعه .

ثم قالت لولدها في ختام نصائحها :

« إن الإله يحب إسماء الفقير » أكثر مما يحب تعظيم الثنيل ! »

ويتبقى لأدب النصيحة في مصر القديمة خاصيته
الثانية . وهي خاصية الإقناع بصواب ما أرادته لأهله
من خلق وسلوك ، وهذه يتناولها حديث آخر ...

غير أنه يمكن تلمس الاتزان مرة أخرى في تعاليم
المصريين عما ينبغي أن تصير إليه أمور الرؤساء
والمروسين . فتعاليم پتاح حوتب التي أجازت لولدها
أن يحى ظهوره لرؤسائه من قصر الفرعون ، لم تشأ أن
تصرفه إلى الناس الخبير منهم وحدهم ، وإنما قسمت
له كذلك من جانب الدين ما يكفل له توازنه النفساني
والسلوكي في عمله . والقسمة له من كفايته الفردية ما يغنيه
عن خلق الرؤساء وذلل الرجاء ، فقال صاحبها لولده :

« الفرعون من ... أكتسبت بعقل . »

وليس الرجل من قال أتمنى لنفسى !

وعد يقول إننا لسوء أشع هـ . عدا هو في عده محروم

من حيرات الكبار . . .

ويقول سوف أرى ... ثم يستهزئ أن يتترك فرسه من

لا يعلمه !

ذلك قد ما تحقق مدير تحقيق

وإذا عرفت أن عينا ...

بأنه . . .

وقال . . . الرزق وفيرة الرب . واحبيل ...

على إرادته .

ونبهت التعاليم أبناءها أهل المناصب إلى تحري
العدالة في سياستهم للناس أجمعين ، وكان تحري العدالة
يرضى الفرعون . من الناحية الشكلية على أقل تقدير .
ويهيئ القربى من رحابه . وكان الموظف الكفء
إذا شاء أن يفسخ بمسلكه وعدالته قال : « أريد من
الفرعون بأداء العدالة » . أو قال : « أكتسب ... يعون نصيب
أردنى نظراً لما أقمته من عدالة الفرعون » . غير أن تعاليم المصريين
حرصت إلى جانب ذلك على أن تنبئ أبناءها إلى
أن العدالة التي دعهم إليها . هي من وضع الرب
وليست من وضع الخلق . وأن تطبيقها يرضى الرب
قبل أن يرضى الخلق ، وأنها واجبة الأداء على كل
حال ، وأن فضلها يعود على صاحبها قبل غيره .
وقال پتاح حوتب في ذلك لولده :

« إذا أصبحت مديراً . تصرف أمور الجاهل ، فانفس نفسك

كل كمال ، حتى يظل تصرفك بغير رخصة فيه ..

انتصار رشيد

بقلم الأستاذ السيد فرنج

حصل في رشيد معركة انتصرت فيها رشيد على الفرنسيين . فصاروا الإقليم من شارب
بل شارب . وفي ١٠ مارس . في معركة انتصرت فيها رشيد على الفرنسيين . وانشعب الشعب . وحصل
الاستعمار عساة على كاهله ورجل .

على الثغور . ثم يفقد الطرف الآخر من الكاشة إلى
العاصمة .

واعزم البدء رشيد . فأرسل إليها ألفي مقاتل
تحت إمرة الجنرال «ويكوب» الذي بدأ عملياته في
٢٩ مارس ١٨٠٧ فنهب الطريق إليها في يومين ، ثم
أخذ يتأهب لإحراز أول انتصار ليحتل المدينة في
اليوم الأخير من شهر مارس .

وكانت حامية رشيد لا تريد على سبيل جندى ،
لكن حاكم المدينة على بك السلانكي — كان رجلا
شجاعاً أميناً ، سمع معه الرشوة والغواية وقد لمس من
أهل رشيد حساساً بالغا . واستعداداً ثورياً وتصميماً
على صد الاحتلال . فأيقن بذلك أن مأساة الاسكندرية
— التي سلمها حاكمها الخائن أمين أغا — لن تتكرر .
وبدأ استعداداته بإبعاد المراكب الراسية في رشيد إلى
الشاطئ الشرقى حتى يصبح جنوده والعدو أمامهم
والبحر وراءهم . فلا يبقى غير القتال إلى النهاية .
كما فعل من قبل طارق بن زياد .

وطرق الإنجليز أبواب رشيد فلم يستجب إليهم
أحد ، فتقدمت القوات دون أن تجد مقاومة أو تلقى
حرباً . فقد كانت اللحظة التي وضعت القيادة في رشيد
وتفدتها الشعب هي : أن تنضم القوات والأهالي في
الأبنية والمنازل حتى يدخل الإنجليز المدينة . وفجأة
أعطيت إشارة الإنذار . وهبت البلاد جيشاً وشعباً
تغرس أظفارها في الغاصب . وتدفع عن عرينها في

في شهر مارس ١٨٠٧ أقبل الاستعمار الإنجليزي
بأساطيله وخيله ورجله لغزو مصر واحتلالها . بناء
على خطة موضوعة ومع سبق الإصرار . وكانت مصر
قد تخلصت قبل ذلك بفترة وجيزة من الاستعمار الفرنسي
الذي قاده نابليون بونابرت ليحقق حلمه في السيطرة على
الشرق . ولهذا ظلت إنجلترا ترتقب الفرصة . وتمتد الشباك
حتى التقطت إشارة من أحد طرفي النزاع الدائر في
ذلك الحين حول كرسي الحكم بين الماليك ومحمد علي .

وقد ذكر الجبرتي أن ورودهم — في إنجلترا —
كان « مساعداً ومدرسة يائس على أحد » . وسبب تأخيرهم في المعركة كان « في مصر » .
السلطان (في الصليح) . وفي وقت الفجر . في مصر . وسبب
عده الخائفة (في حمله) . وكان الأتلي ينتصر حضورهم . وسبب
فما طل عليه الانتصار . وفوق عليه بحرية . راحل حيله مقلداً .
وقضى به بموته بغير خبره . وحضر إخطار بعد ذلك من الإسكندرية
فوجدوا قد مات فلم يستمعوا إلا الرجوع فأرسلوا إلى آخر .
(في المايك في الصعيد) يستعصم يكون من عديين ثم على علوم .
ويقولون إنما جئنا إلى بلادكم باستمداد الأتلي لمساعدته ومساوئته .

وكانت الحملة الإنجليزية مكونة من ستة آلاف
مقاتل بقيادة الجنرال «فريزر» — وهذا الرقم لا يصلح
لحملة تروى إلى إخضاع مصر . فقد كانت حملة
بونابرت مؤلفة من ٣٦ ألف جندي — وهذا ما يثبت
اعتماد الإنجليز على المتأمرين . وإضمارهم سياسة التفرقة
والوهمية .

وانتهجت خطة «فريزر» إلى أن يجتذب الماليك
للزحف من الصعيد إلى القاهرة ريثما تتم لقواته السيطرة



خريطة معركة مصر الشعبية على الاستعمار في رشيد سنة ١٨٠٧

- زول القوات الإنجليزية في شاطئ البحر .
- هجوم الإنجليز على رشيد في ١٢ كانون الثاني .
- تقدم الإمدادات المصرية على سفن النيل إلى بورسعيد .

ولقد صمم الشعب على ملاقاته الطاغية ، وعلى تحرير وطنهم الصغير من الاستعمار الزاحف ، فلم ينتظروا مدداً من محمد علي الذي لم يكن يشغله غير الوصول إلى كرسي الحكم بأية وسيلة . ولم يأملوا في الجيش الخليط الذي انطوى على النفعية والفسوس ، ولم يكن جيشاً وطنياً مخلصاً ، بل إنهم قبلوا المعركة فوراً ، وبما في أيديهم من أسلحة بدائية . فانتصرت الروح الوطنية ، وانتصر جيش الشعب ، وذاقت مصر كلها كأس الانتصار العسكري العذب ، واهتزت البلاد طرباً بهذا الكسب الوطني ، وأقامت الاحتفالات الباهرة كما جاء في يوميات الجبرتي :

« أتبع وصول رؤوس القتل ومن معهم من الأسرى إلى بولاق ، فخرج الناس إلى النهاب لقريبة ، ووصل الكثير منهم إلى ساحل بولاق ، وركب أيضاً كبار المسكر ومعهم طوائفهم للاحتفال بظهور »

إياه . وتبذل التضحية عن طيب خاطر . فكانت المفاجأة كاملة ، والنفوذ الشعبي باهراً .

وقد جاء في رواية الجبرتي لهذه الحادثة الضخمة - التي قررت مصير العلوان ، وقضت على آمال المستعمرين الغزاة - أن أهل البلدة - رشيد - ومن معهم من الصاكر « كانوا متنبهين ومستعدين في الأزقة والشطف وطقان البيوت . هذا حصن بلاد البلدة ضربوا عليها من كل ناحية ، وألقوا ما بأيديهم من الأسلحة ، وطلبوا الأمان فلم يلقفوا إل ذلك ، وقبضوا عليهم ، وذبحوا منهم جملة كثيرة ، وأسروا الباقين ، وفرت طائفة منهم » .

والحق يقال : إن أهل رشيد بدعوا حرب الشوارع قبل أهل ستالينجراد بقرن ونصف قرن من الزمان . وفعلوا في عام ١٨٠٨ ما أوصى به قادة الحرب الحديثة الذين أعدوا عدتهم للحرب الأهلية وجيش التحرير الوطني وعمليات الفدائيين .

يهم إلى الدار ويصحبهم جماعة المذكر المتعبرين معهم . فأثروا بهم من خارج مصر . ودخلوا من باب النصر ، وشقوا بهم من وسط المدينة وفيهم مبال (صبيح) كبير ، وأخر كبير في السن . وهما ركبتا على حميرين . وبنقبة مشاة في وسط المسكر . وروؤوس القتل معهم على مآبيت وهدتها أربعة عشر رأساً وثلاثة عشر أسيراً وفيهم حمري . »

وقد تجلّت الروح الوطنية في هذه الفترة الحرجة . وكان انتصار رشيد بمثابة الشعلة التي أوقدت حماس البلاد ، وألهمت روح الجهاد ، فارتفعت معنويات الشعب ، واتفقت الكلمة على دحر الاستعمار . وإسبّان انناس بما كان للإنجليز من هبة ودعاية . وفي ذلك يقول الجبرتي :

« إن أهل البلاد قويوت منهم ، وتأهبوا للبروز والمبارزة . واشتروا الأسلحة وتأهبوا على بعضهم بالجهاد : وكثر المتطوعون . وصيروا لهم يبارق وأعلاماً » .

وأخيراً تهاكت العضلات الكبيرة « ففترت الحفول الصغيرة أمام المقاومة الشعبية في رشيد . وكتب الجبرتي ستبوارت إلى قائده « هريزور » يقول : « إننا نأمل أن » من قرب حصور المنيك جعفر أترت في دجوم عن رشيد . بعد أخفنا بأمنية أصراراً كبيرة ، وقد بلغ ما ألقاه عليها من المدافع البعيدة لمرى وحدها ٣٠٠ قنصة . على أنه تبين لنا أن الأعداء لا يكثرئون بالمصائب التي تزل عليهم ، ونظراً لسهة حيلهم الدفاعية وطبيعة موالعهم لم أر من الحكمة أن أتعجل بالتحصن المدينة في انتظار الإمدادات » .

وعلى الرغم من الهزيمة الماحقة التي حلت بالإنجليز ،

فقد حاولوا أن يعيدوا الكرة ارتكائاً على الدهاء والحيلة والمفاجأة . ففي ٣ من أبريل من تلك السنة زحف الجنرال ستبوارت على رأس أربعة آلاف مقاتل بمصرّة حصار رشيد ، ثم قضى الحصار شيئاً فشيئاً حتى « تنكسر البندقية » ، ولكنها كانت بندقية صعبة الكسر رغم ما بذله الإنجليز من ضغط عليها حتى أعياهم الحيلة وأضنهم المحاولة .

وجاءت الإمدادات ، ولكن بعد الفزعة ، وأخذ القائد الجسديد الكولونيل « ماك لود » يعدّ العدة للانسحاب ، ولكن هجوم القوات المصرية لم يجعله يرتد في أمان . فغرق شمل قواته ، وأصابها هزيمة مريرة أفقدتها ٤٨٠ جندياً بينهم عدد من القواد . وقال الجبرتي : « إن الإنجليز : « انجلوا من متاريس رشيد وأبى مندور والحداد » ولم يزل المقاتلون من أهل القرى خلفهم حتى توسطوا البرية وحصلوا جيفاتهم وأسلحتهم ومذلتهم .. »

وتراجع الإنجليز في اتجاه الاسكندرية يتعقبهم الأهالي على طول الطريق . وبدأ لكل ذي عينين ضياع الحملة التي جاءت لإخضاع مصر ، فأسرع قائدها يطلب الصلح ، وكان البند الأول من بنود الجلاء الأول : « تقف فوراً الأعمال العدائية من الجانبين ، وتجلو القوات البريطانية من الاسكندرية في مدى عشرة أيام من التوقيع على هذه المعاهدة ، وتتسحب من جميع القلاع والاستحكامات والمنشآت » .

وحمل الاستعمار عصاه على كاهله ورحل .



قصّة البصمات

بقلم المقدم حين محمد ط

« أعجب الإنسان أن لن نجتمع عظامه ، بئس
قادرين على أن نسوي بئانه » .
(صدق الله العظيم)

ومتبينة لا حصر لها ولا عدد . ويقال إن هذه الخطوط
تبدأ في التكوين عند الجنين وهو في بطن أمه ، في
الشهر السادس من الحمل ، وتبقى حافظة شكلها
وانحياضاتها من وقت تكوينها حتى بعد الوفاة . وكل
ما يطرا عليها أنها تنمو وتكبر ويتباعد بعضها عن بعض
نوعاً فلو الجسم حتى يبلغ ٢١ سنة وهي السن التي يقف
فيها نمو جسم الإنسان . ولكن عدد الخطوط وتفرعها
والثقائها وانقطاعها لا يتغير مطلقاً . وتتميز البصمة
أيضاً — إلى جانب احتفاظها بشكلها من المهد إلى اللحد —
بأنها غير قابلة للتغير مهما طرا على الجسم من حروق
أو جروح أو أمراض جلدية مما ينتاب الأجزاء التي
تحوي هذه الخطوط ، لأن الأنسجة إذا عادت إلى
حالتها الأولى ، عادت معها هذه الخطوط إلى ما كانت
عليه من قبل من حيث الشكل والانحياز والعدد ، ولكن
بعض الحروف قد تحدث تأثيراً على هذه الخطوط فتجعل
من الصعب تمييز أشكالها كما في حالات الأشخاص
الذين يعملون في البناء والكواخين والفسالين والصيادين ،
ولكن هذه المؤثرات دقيقة وتزول بزوال أسبابها
وراحة الجلد مدة من الزمن ، فتعود الخطوط إلى
حالتها الأولى . أما إذا كانت الجروح أو الحروق
شديدة بحيث تؤثر على الأنسجة إلى مسافة عميقة فإنها
ترك أثرًا دائماً قد تحمي به هذه الخطوط محوًا تاماً .

ما زالت القاهرة تذكر بالفزع سلسلة الجرائم
المروعة التي ارتكبتها عصابة الطلبة التي أطلقت الصحافة
عليها « عصابة المشافهة الحمراء » .

جرائم بشعة التسمت بالقسوة والعنف والدماء
ذهبت ضحيتها أرواح بريئة :

المصطفى الإيصال العجوز الذي كان يقيم وثقة بهابيين ،
السيد ت. ي . رائدة الصابغ التي كانت تتبرع بملابسها
للقرج .

وجرائم سطو وسرقة .

ولقد كان مقدراً أن تظل القاهرة ترزح تحت
وطأة شبح هذه العصابة الآثمة ودماءً من الزمن ، لولا
أنر لا يرى بالعين المجردة تركه أحد القتلة على طبق
زجاجي بمسكن السيدة ن . ي عشر عليه المحققون بجوار
جثتها . . هذا الأثر هو الخيط الذي توصل عن طريقه
الباحثون إلى القتلة المجرمين ، وهو الذي اعتمدت عليه
العدالة في حكمها عليهم .

فما هذا الأثر ؟ وما قصة أفكك سلاح يشهره المجتمع
في وجه الجريمة والمجرمين ؟

● أنظر إلى طرف إصبعك

إذا نظرت إلى طرف إصبعك أو راحة يديك وباطن القدم
وجدتها مكسوة بخطوط عديدة تكون أشكالاً مختلفة

منذ القرن السابع بعد الميلاد . وكان الرجل في اليابان
كفى يطلق زوجته يجب عليه بناء على القانون الصادر
في سنة ٧٠٣ أن يقدم لزوجته مستنداً بأسباب الطلاق
محرمًا بخط الزوج . وإن كان يجهل القراءة والكتابة ؛
وجب عليه التوقيع بيصته عن هذا المستند ، وكانت
مبرات الطلاق بموجب هذا القانون :

- ١ - عدم الحافة . ٢ - عناد الأخلاق . ٣ - الصغيرة
- ٤ - الثرثرة . ٥ - السرقة . ٦ - مرض الرص
- ٧ - كونها عاقراً

لكن ليست لدينا معلومات عن استعمال هذه
البصمات في أغراض تحقيق الشخصية .

أما التاريخ الحديث ف يرجع إلى عام ١٨٥٨ . وكان
السيد « ولم هرشيل » حاكماً لإحدى مقاطعات البنغال
في الهند وقد عرض مناقصة لإصلاح بعض الطرق .
فتمتد أحد المقاولين ويدعى « راجياركوني » هذه العملية
« حرراً تعديلاً بندي » . فطلب منه « هرشيل » أن يطبع
كلمة « على التعهد » . ولم يكن غرضه إلا تحذير « كوني »
من محاولته إنكار توقيعه . وقام « هرشيل » بطبع كفه
أيضاً على ظهر التعاقد ، وعلى سبيل الهواخذ يقارن
بين كف « كوني » وكفه وبميز الفروق بينهما فسرته
النتيجة . ومن هذا التاريخ فرض على أهالي المقاطعة
ضرورة وضع بصماتهم على كل عقد يحررونه .

وفي عام ١٨٧٧ أرسل « هرشيل » تقريراً شبه
رسمي إلى مدير عام السجون يطلب فيه التصريح له
 باستعمال الطريقة التي يتبعها منذ زمن بعيد مع
المسجونين .

وجاء بعده السيد « فرانسيس جالتون » وكان
من نتيجة أبحاثه ، أن البرلمان البريطاني ألف لجنة
لبحث هذه النظرية ، وسمعت اللجنة أقوال « جالتون »
ووضعت تقريرها في الثاني عشر من فبراير سنة ١٨٩٤
وأوصت بضرورة وضع البصمات على الفئش الخاص
بالمهمن ، ولم يكن يحتوي حتى هذا العهد إلا على



البصمة مكبرة في الجهاز أثناء عملية المصاداة

وقد قام الدكتور « إدمن لو كارد » قديماً في فرنسا
بتجارب ، إذ أحدث في أطراف الأصابع حروفاً خفيفة
بوساطة لمس المعادن الساخنة أو غمسها في الزيت أو
الماء المغلي ، فأتضح له أن الفقااعات التي تكونت نتيجة
هذه الحروق ، قد احتفظت بالتفاصيل الدقيقة نفسها
التي كانت موجودة على البشرة الأصلية حتى أصبح
من المستحيل التفرقة بين البصمات المأخوذة قبل هذه
الحروق أو بعدها ، بل قد استعادت البشرة الجديدة
التي تكوَّنت بعد اختفاء الفقااعات نفسها التفاصيل التي
كانت بها من قبل .

وعلى هذا فالنواحي الثلاث للبصمة هي :

- ١ - ثباتها على الحياة .
- ٢ - عدم تغيرها .
- ٣ - عدم انطباقها في شخصين مختلفين

● تاريخ البصمات

كانت البصمات معروفة عند الصينيين واليابانيين

٣ - أشكال هازاويتان سميت بالمستديرات Whorl

٤ - المركب ونحوى شكلا أو شكلين Composites
ومعظم البصمات من نوع المنحدرات وتبلغ نسبتها
حوالى ٦٠ ٪ وتليها المستديرات والمركبات ونسبتها حوالى
٣٥ ٪ ، وأقلها المقوسات ونسبتها حوالى ٥ ٪

• التشويه المتعمد للبصمات

هذا التشويه لم يعد نادر الحدوث ، وهى وسيلة
يعتقد بعض المجرمين أنها تبعد عنهم شبح هذا السيف
المصلت على رؤوسهم . وقد أصبح فعلا محل اهتمام
خبراء تحقيق الشخصية من ناحية البحث العلمى .
ولحقيقة الخافية على المجرمين أن هذا التشويه لا يحول
دون تحقيق شخصياتهم بل بالعكس قد يكون بمثابة
علاقة فريدة مميزة .



بصمة من النوع المنحدر يميناً



بصمة من النوع المركب

المقاسات الجسدية والعلامات البدنية المميزة والصورة
القنوتوغرافية .

ثم جاءت بعد ذلك أبحاث السير (إدوارد هنرى)
وكان زميلاً للسير « وليم هرشيل » فى الهند ، وحلّى
معه فى وظيفته ، ولهذا كان مسلماً إلزاماً تاماً بفن
البصمات . وعند عودته إلى إنجلترا وضع طريقة
« التقاسيم » التى سميت باسمه ، وقد مها فى عام
١٨٩٩ إلى مؤتمر « الجمعية الإنجليزية لتقديم العلوم »
المنعقد فى مدينة دوفر ، وتوفى السير إدوارد هنرى
فى فبراير سنة ١٩٣١ بعد أن أدّى لبلاده ، بل
للعالم أجمع ، أجلّ الخدمات .

• أنواع البصمات

اتخذ العلماء المشتغلون بالأبحاث الجنائية الزوايا ومواضعها
أساساً للتقسيم ، فقسموا البصمات إلى الأنواع الأربعة الآتية :

١ - أشكال ليس بها زوايا مطلقاً وسميت

بالمقوسات Archer

٢ - أشكال بها زاوية واحدة سميت بالمنحدرات .

وهى إما منحدر يميناً وإما منحدر يساراً Loops

القول أنه لم يحرز بسببها أى نجاح فى تذكره إذ أنه يمكن للخبير أن يعتمد على بصمات كانت عملاً للتشويه ، فالمعملية فى حد ذاتها لم تمنع من تحقيق شخصيته .

• هل للورثة أثر فى بصمات الأصابع ؟

فى عام ١٨٨٠ نشر الدكتور « فولفار » مقالا فى مجلة « الطبيعة » قال فيه : إن أثر الورثة فى هذه الناحية غير المحددة يكون فى بعض الأحيان ملفتاً للنظر ، وذلك رغمًا عن وجود حالات سلبية محضة لا دليل فيها على قرابة . وسرد مثلا كانت فيه بصمات أصابع اليد للأب والابن متشابهة ، ولكنه أضاف إلى ذلك أن هناك حالات أخرى غير ذلك لا تشابه فيها بينهما فى بصمة الأب والابن .

وفى عام ١٨٧١ كتب السير « فرانسيس جالتون » : إن بصمات الأصابع متوارثة إلا أنه ليس لديه القدر الكافى من الأدلة والبراهين لإثبات صحة هذا القول . واستند فى هذا القول إلى بعض حالات وصلته بطريق المراسلة . وأضاف أنه لاحظ أنه إذا كان الإبهام فى إحدى اليدين من النوع الخمسى ، فإن الإبهام فى اليد الأخرى يكون ٩٠٪ من النوع نفسه ، وأن الحال بالمثل فى بصمات باقى الأصابع . واستنتج أن بصمات الأصابع تسير وفق نظام خاص وأنها تتأثر بالوراثة العنصرية الفسيولوجية نفسها . وخرج من ذلك بأن البصمات لا بد وأن تكون متوارثة .

وردًا على هذا القول القاطع ، كتب الدكتور « آدمون لوكارد » يقول : إن هذا الاستنتاج فى الواقع اعتمد من الوقائع التى حاثت مزبلة له .

وعلى هذا تجاذبت آراء العلماء فى هذا الأمر حتى كان مؤتمر التاريخ الطبيعى الجنائى للإنسان الذى انعقد فى تورينو بإيطاليا عام ١٩٠٦ حينما تقرر « أنه بعد دراسة عميقة لحصة ألبان فى عائلة واحدة اتضح أنه لا أثر للدراسة فى بصمات أصابع أفرادها .



بصمة من النوع المنحدر شمالا

ومن أمثلة التشويه الكامل لبصمات الأصابع ما أحدثه روبرت جيمس . وكان قد احتفل فى تكساس فى ٣٠ من أكتوبر سنة ١٩٤١ ، وعندما أخذت بصماته تبين أن المناطق التى بها أشكالها قد أزيلت بشرتها ، ولما استعجب قرر أنه أجرى عملية جراحية لإزالة بشرة أصابعه العشر واستبدل بها جلداً من إبطيه ، واعترف بشخصيته الحقيقية وبسواقفه . ولما طلبت الفيشات المحفوظة له بمكاتب تحقيق الشخصية قبل التشويه وفحصت ، أمكن من مقارنة النقط المميزة التى بقيت فى عقل الأصابع تحقيق شخصيته .

وإذا ما وضعنا فى اعتبارنا ما قاماه من آلام مبرحة ، والتكاليف الباهظة التى تحملها ، وصعوبة الحصول على جراح ما هر يقوم بها ، أدركنا على

● القوائم

وفي البحث عن البصمات في مكان الجريمة يجب دائماً اتباع طريقة منظمة : أى خطة معينة في البحث عنها . إذ يجب أولاً معرفة مكان دخول المجرم وخروجه وكيفية ذلك ، ثم تتبع خطواته خطوة خطوة ، وفحص جميع الأشياء التي يحتمل أن يكون قد لمسها أو نقلها من مكانها الأصلي ، وفحص الأشياء المتناثرة على الأرض من الزجاج أو الأوراق مع العناية التامة للاحتفاظ بها ، وتحاشي اختلاط بعضها ببعض ، أو إزالتها لأنها من أهم الأدلة المحسوسة .

من أجل ذلك يجب على من يُسرق منزله أو تقع جريمة فيه ، أن يتحاشى لمس أى شيء حتى يحضر خبراء تحقيق الشخصية لتلا يفسد ما قد يكون موجوداً من هذه البصمات .



بصمة من النوع القفوس

، وما دمتا في حدود بحث أثر الوراثة في بصمات الأصابع ، فمن المتفق عليه أن التوأمين المتماثلين من حيث الجنس يولدان عادة من بويضة واحدة ، ويشتركان في العوامل الوراثية التي تجعل بصماتهما متماثلة . والمشهد فعلاً أن التوأمين اللذين هما من جنس واحد وبويضة واحدة ، تكون بصماتهما عادة من تقسيم واحد وشكل ظاهري متماثل ، وإن كانتا لا تتطابقان من حيث النقط والعلامات المميزة .

● كيف ينتفع بالبصمات التي تؤخذ من محال الحوادث من الضروري أنه يجب أن يسبق ذلك بعض الخطوات :

الخطوة الأولى : البحث عن البصمات في مكان الجريمة .

فالخطوط التي تنكو أطراف الأصابع وراحة اليد تختلف اختلافاً لا حد له حسب اختلاف الأشخاص . وهذه الأجزاء إذا لامست جسماً من الأجسام تركت عليه آثارها وهي أطراف الأصابع ، وذلك لأن بشرة الجلد مغطاة بطبقة دهنية خفيفة ناشئة من إفرازات العرق . ودلت التجارب على أنه من النادر جداً ألا يترك الجاني بطاقة زيارته في مكان الجريمة ، إذ ليس من المعقول أن يلمس المجرم جسماً من الأجسام دون أن يترك أثره عليه إلا إذا احتاط بلبس قفاز^(١) أو فطن إلى إزالة ما تركه من آثار بعد ارتكابه الجريمة .

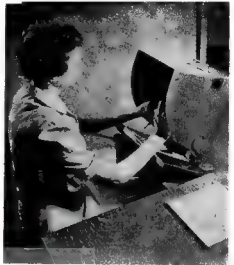
(١) إفرازات العرق من الندد أمر لا إرادي ، وهي تزيد في حالات الاضطراب النفسي أو العصبي الذي يصاحب ارتكابه الجرائم .

(٢) الاستمانة بقفاز على مسرح الجريمة علامة على أنه أمر لا يتوارى إلا في الجرائم اللديرة ، لأن معظم المجرمين لا يقبلون عليه لأنه يقلل من حساسية أصابعهم في الأمور التي تستدعي دقة واسترسالاً مثل : فتح الخزائن ، أو اقتصام الشقق وصرقة السيارات ... الخ .

تختلف باختلاف الجسم الذى عليه البصمة فإن كان لون الجسم الذى عليه البصمة فاتحاً فيستعمل لإظهار البصمة مسحوق لونه قاتم والعكس بالعكس . والبصمات على الزجاج يمكن إظهارها برش مسحوق الإسيداج وأوكسيد الرصاص . والبصمات على الأخشاب (سطوحها ملساء) يمكن إظهارها بوساطة الإسيداج والسليثون والألومنيوم حسب لون الخشب . والبصمات على المعادن يمكن إظهارها باستعمال الإسيداج والألومنيوم للمعادن ذات اللون الأصفر ، والسليثون للمعادن ذات اللون الأبيض . أما المعادن الغامقة أو السوداء مثل :

أسطح الخزائن الحديدية ، فيستعمل الإسيداج أو الألومنيوم . أما الورق فإن إظهار البصمات عليه يعتبر من أدق العمليات . لأنه في بعض الأحيان يطلب فحص الورقة وإظهار ما عليها من البصمات دون تلفها أو إيجاد أى أثر عليها يشير بسابقة فحصها ، وإنما يجب أن يصح الخطأ بالمرسل إليه بعد فحصه . وكذا المستندات المهمة يجب فحصها دون تلفها مثل : عقد بيع أو هبة . وفى مثل هذه الحالات يستحسن استعمال طريقة تعريض الورقة لبخار اليود . أما الحالات الأخرى فيستعمل فيها نترات الفضة بأن تغمس في محلول نترات الفضة بنسبة ٨٪ مدة وجيزة لا تتجاوز الدقيقة ثم ترفع وتعرض لضوء قوى بضع دقائق ، فتظهر خطوط البصمة واضحة بلون مائل للاحمرار . ويمكن استعمال مكواة ساخنة لإظهار البصمات على الورق بأن تمرر المكواة على الورقة فتظهر البصمات بلون أصفر قاتم كلون الصدا . أما أحسن الوسائل وأسهلها لإظهار البصمات على الورق فهي رش مسحوق الرصاص أو الجرافيت على الورقة ، ثم إزالته بالنفخ فتظهر البصمات واضحة .

واستعمال المساحيق لإظهار البصمات يكون بغمس فرشاة من شعر الجمل في المسحوق ، ثم يمررها على الجسم بحقنة وبكيفية لا تؤثر فيها ولا تفسدها عندئذ



جهاز توضح التقسيم الفنية لبصمات الأصابع ومقارنتها

الخطوة الثانية : إظهار البصمات وإرفنها .

والبصمات في مكان الحادث إما أن تكون ظاهرة وإما خفية . والظاهرة هي التي يمكن أن يراها المحقق أو الخبير بالعين المجردة عند معاينة مكان الحادث دون مشقة . أما الآثار الخفية فهي التي لا يمكن أن نراها بالعين المجردة . وهي تنشأ من لمس هذه الأجزاء من جسم الإنسان لجسم مستو أملس : كالأشياء المصنوعة من الزجاج مثل : زجاج التلوذ والمرايا والبصمات الكهربائية والأواني الزجاجية والفويليا المصنوعة من الخشب الأملس والخشار الصيق والمعادن المصقولة : كالترازن الحديدية وأكر الأبواب والأسلحة وياكل السيارات والجلود والأشياء المصنوعة من السيلويو : كالباقات وأكمام القمصان ، وكذا مسعرات المايج أو الرغام ويدها . والبصمات الظاهرة لا تحتاج إلى إظهار ، بل تؤخذ صورتها الفوتوغرافية بحجمها الطبيعي لإمكان مقارنتها ، وتصوّر بآلة فوتوغرافية خاصة .

أما البصمات الخفية فيمكن إظهارها باستعمال بعض المواد الكيماوية على شكل مسحوق أو سائل . وهي

الخطوط وبذلكها تخصص بعد ذلك العلامات المميزة التي توجد في الخطوط المكتوبة بصمة .

وبعد العلامات تتفأ إما من انقطاع احد ولها عن تفرعه إلى فرعين . ويعتبر من أهم العلامات المبروح والالتفاتات .

حسباً - كما يقرر الخبير أن البصمات لشخص واحد يجب أن تتوافق في البصمة ١٢ علامة تتوافق على الأقل .

ولإمكان مضاهاة البصمات مضاهاة سليمة يجب تكبير البصمات بنسبة واحدة ، وتعين النقط والعلامات المميزة بالمداد الأحمر . وهذه الطريقة لا تصلح إلا إذا ضبط البوليس شخصاً مشتبهاً فيه أو متهماً وطلب مضاهاة بصماته بالبصمات المرفوعة من مكان الحادث .

● طريقة البصمة الفردية Single Finger-Print

فكر بعض المشتغلين بعلم البصمات في إيجاد طرق لتضخيم البصمات وترتيبها ترتيباً فردياً لأنه من الصعب البحث عن أصحاب البصمات التي توجد في مجال الحوادث في مجموعتها البصمات المخفوظة للأصابع العشر . وأول من فكر في وضع طريقة لحفظ البصمات الفردية هو « أولبريس » في أسبانيا ، ثم « ساستوكيس » في بلجيكا ، ولكن لم تؤد أي من هاتين الطريقتين إلى الغرض المنشود .

أما الطريقة التي نالت نجاحاً عظيماً واتبعت في معظم الأمم فهي طريقة « هاري بتلي » Harry Bettly مدير مكتب البصمات في سكتلندارد . وجميع هذه الطرق ترمي إلى تسجيل بصمات المجرمين المخطرين والمضربين ومعناتى الإجرام ، وتؤخذ بصماتهم على تذاكر صغيرة كل أصبع على حدة . وبين على كل تذكرة نوع الأصبع ، وتعين أصابع اليد اليسرى عن اليد اليمنى بأن تكتب إحدى التذاكر بالبحر الأحمر والأخرى بالبحر الأسود . أو أن تكون التذاكر من ألوان مختلفة وتطبع على كل تذكرة رقم الأصبع المعد له . وبعد تسجيل علاماتها تحفظ في المجموعات الخاصة بها ، فإذا عثر على بصمة يحمل الحادث يكشف في هذه



بصمة من نوع مستدير

يعلق المسحوق بأثر الخطوط البارزة ويكسبها لوناً . ويبقى ما بين الخطوط من الفراغ بلونه الطبيعي فتظهر البصمة واضحة جلية .

● مضاهاة البصمات

يجب لإجراء المضاهاة بين البصمات المرفوعة من مكان الحادث وبين بصمات المتهمين أو المشتبه فيهم :

أولاً - تحديد موضع الإصبع أو الأصابع في مكان الحادث . من هذا النوع . وقد كانت البصمة هي من اليمنى أو اليسرى .
ثانياً - يبحث عن نوع البصمة فإن كانت من المستديرات مثلاً وبصمة القم أو المشتبه فيه من نوع المستديرات كانت ولا شك شخصين مختلفين . أما إذا كانت البصمة المرفوعة مستديرة فيبحث عن هي من النوع الخلزوني أو الحلقي أو الدائري .

ثالثاً - إذا اتحدت البصمات في النوع والشكل النسوي يبحث عن انطباق الخطوط السوداء
رابعاً - إذا اتحدت البصمات في النوع والشكل النسوي . ولتجاه

المجموعات عما إذا كان لصاحب هذه البصمة مثيل لها في المجموعات . فإذا وجدت دلت في الحال على شخصيته .

● قوة البصمة أمام المحاكم

لم تأخذ المحاكم الجنائية بالبصمات كدليل إثبات في أول الأمر . لأن بعض القضاة كانوا لا يرون فيها ما يطمئن ضباطهم للحكم بالإدانة خوفاً من الوقوع في الخطأ ، ولعدم إلمامهم بالإماتة تماماً بعلم البصمات . وفي أواخر عام ١٩٠٦ طلب وزير العدل الفرنسي من المجمع العلمي إبداء الرأي في طريقة إثبات الشخصية ببصمات الأصابع ، فأجاب المجمع المذكور بأنه

نصراً لعدم قابلية البصمات للتغيير أو التفتت . وأن كل بصمة مميزة بطبع خاص به ، فإنه يقرر أن هذه البصمة ستبقى من على صاحبها دائماً ، وتكون لا يغفل الشك في البصمة .

وأول قضية صدر الحكم فيها بالإدانة بواسطة دليل البصمة فقط في فرنسا دون اعتراف المتهم أو شهادة شهود . أو أي دليل آخر . كانت قضية نظرتها محكمة جنائيات ليون في أول يونيو سنة ١٩١١ عن سرقة وجدت فيها عدة بصمات في مكان الحادث . واشتبه البوليس في شخصين ، وبإجراء المضاهاة انطلقنا . وفي المحكمة أخذ المأمون والمخلفون يسألون خبير تحقيق الشخصية بعد أن أدى شهادته :

هل يجوز أن تتغير البصمات ؟ هل يجوز وجود بصمتين متماثلتين لشخصين مختلفين ؟ وهل نقطة باختلاف واحدة في الصمغ تقطع بعدم تطابق الصمغ ؟

ثم ترافع عضو النيابة مرافعة علمية . فيبين أن دليل البصمات هو دليل قاطع أخذت به جميع المحاكم في البلاد المتقدمة . وسرد أحكاماً عديدة صدرت في بلجيكا والأرجنتين وإنجلترا والروم ، كانت البصمات فيها هي الدليل الوحيد في القضية . وأخذت المحكمة بهذا الرأي وأدانت المتهمين .

وكانت ألمانيا من أوائل البلاد التي أخذت بدليل البصمة أمام المحاكم الجنائية . وكانت أول قضية نظرتها المحاكم وأدانت المتهمين طبقاً لهذا الدليل الجديد في عام ١٩٠٣ ، وفي إنجلترا كانت أول قضية في عام ١٩٠٨ .

أما في مصر فقد ترددت المحاكم هي الأخرى في الأخذ بهذا الدليل في أول الأمر ، ثم لم تلبث أن جارت رقباتها في البلاد الأخرى . فقد حكمت المحاكم في كثير من القضايا بالإدانة ، ولم يكن فيها من دليل إلا البصمة . وفي جنائيات مصر في ٢٨ من مايو سنة ١٩٢٧ .

هذه هي قصة البصمات ، السلاح الماضي الذي يشهره المجتمع في وجه الجريمة والمجرمين .



پاندورا والصندوق الهامس

بقلم الأستاذ أمين سلامة

حياتهما ضحكات مجلجلة ، وبيسات ساحرة ،
وأحاديث عذبة فائقة ، ووقاق ووثاق ، وإخلاص
ووفاء ، لم يفترقا قط ولم يتغصبا إطلاقاً .

وذات يوم وهما يرقصان تحت الأشجار الوارفة
الظلال ، والنسيم يداعبهما محملاً بأريج الأزهار
العبق ، وقد تجلت السعادة في كل جزء من وجهيهما
المشرقين ، أبصرا الرب « ميركورْيوس » مقبلاً
نحوهما وليداً في مشيته ، يحمل فوق كتفه صندوقاً من
الخشب . وكان الناظر إليه يتبين أول وهلة مقدار
ما هو عليه من تعجب وإرهاق .

فتوقف الزوجان السعيدان عن الرقص ، ليريا
ما وراء ذلك القادم الكريم ، لعله يأتيهما بهدية نفيسة
تزيدهما سروراً على سرور ، وممتعة على متعة .
وابتسمت « پاندورا » إلى « إبيميثيوس » في دلال
وهيام ، وانفجرت شفتاها تقولان : « ترى ، ماذا
يصل الرب لنا ؟ سله يا عزيزي عما بذلك الصندوق الجميل . لا بد
أن ما به جميل فاعبر » .

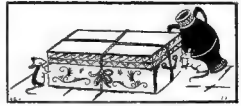
بيد أن « ميركورْيوس » نظر إليهما في صمت
ولم يجب على سؤالهما بحرف واحد ، بل حطَّ
الصندوق عن كتفه ، ووضع على الأرض ببطء .
ووقف مبهوراً ، يستعيد أنفاسه ، ويريح كاهله من
ذلك العبء الثقيل . وأخيراً قال لهما :

« ليس من شأنكما أن تعرفا ما داخل هذا الصندوق ، ولكن هن
تسمان أن ليداع صندوق هذا سركا فترة من الوقت ؟ لقد أنكح
ثقله قوى ، حتى أعاد من الإيباء كل ما ضاع ، وجعلني أجبرو غطواق .
وإن هل أن أدب إلى مكان ما ، فلا يمكن أن أسله طول هذه
المسافة ، وعند عودتي سأعده منك ثالثة » .

منذ قديم الزمان ، والدنيا في أول عهدها
لا تعرف للألام معنى ، ولا للأحزان وجوداً .
عاش « إبيميثيوس » Epimethius — وكان شاباً
بافعاً فتياً ، مديد القامة ، فارح الطول ، طلق
المحييا ، نياهاً — مع زوجته الشابة پاندورا ، وهى
فتاة حلوة القسمات ، فائقة البسمات ، يجرى في وجهها
ماء النضارة والشباب ، كاملة الأنوثة ، نخيلة العود ،
كانها البراءة تجسدت لإنساناً خفيف الروح ، يجرى
الطلعة .

اتخذ هذان الزوجان اليافعان لمليحكن صباه
من أغصان الأشجار وأوراقها ، إذ كانت الشمس
تسطع دائماً بأشعتها الذهبية فتعثر في الهواء نبرها .
وتنثره فوق كل شيء ، فتبعث فيه السعادة والطمأنينة .
وتنشع بين أحناله الهناءة والرفاهية . ولم يحدث أن
كانت الرياح باردة قط ، كأنما قد أخذت على نفسها
عهداً بأن تسير على هوى البشر .

كان كل شخص سعيداً في الدنيا ، يتم يعيش
وارف هنى ، فأينما يعمت وجدت القوم في فرح
وسرور ، ومرح وجور ، تراودهم الآمال البهية ،
وتتألا وجوههم بشراً ورضا . وكان النسيم يحمل
أصوات الطرب ، وترن الضحكات المرحية في كل
مكان ، صادرة من أعماق القلوب ، فتعبر عن السعادة
بأسمى معانيها وأزهى مظاهرها . وكان « إبيميثيوس »
و « پاندورا » أسعد الجميع ، إذ كانا يهيان ببعضهما
كل الهيام ، يلحان للحب عذارهما ، ويرسلان للهو
عناهما ، ويتمعان بكنوس الغرام هنية مترعة . كل



صندوق پاندورا

إلا بالجهد الشاق العنيف ! كلا ، يا « ميركوريس » ، لن تنطلي حيلتك على « پاندورا » ... وهكذا أخذت تساورها الشكوك حتى استبد بها الفضول إلى معرفة ما بداخل الصندوق رغم التحذير ... فتركت « إيميثيوس » في رقصه مع الآخرين ، وتسلمت هي إلى داخل البيت . وظلت تطيل النظر إلى الصندوق مدة لا تعرف مداها ، وأخيراً اتسعت حدقتها وملكته الدهشة عليها لأنها . وعقدت لسانها ، فوفقت حائرة مبهوتة لا تحير جواباً ، ولا تبدي حراكاً . ما هذا الذي تسمعه ؟ لقد كانت تتبع من الصندوق همسات ولغظ ! كانت تصدر منه تأوهات ضئيلة وأصوات خافتة .. ربّاه ! ما عسى أن يكون هناك بداخل هذا الصندوق ! أتكذب أذنيها ؟ هل هي في حلم ؟ كلا ، إنها تسمع همسات ، وإنها لتتقطة ويستحيل أن تكون حاملة .. وأحسّت « پاندورا » بالفضول أكثر من أي وقت آخر ... لا بد أن بالصندوق شيئاً جدياً تصدر عنه هذه المهمات وتلك الأصوات وجرت نحو الصندوق . وجثت على ركبتها بالقرب منه . لقد كان مصنوعاً من الخشب القسام الصلب . تفنّلت في إنقائه بد الصانع الماهر ، فجاء تحفة فنية غاية في الروعة والبهاء . زُين بالقوش والتصاوير الدقيقة الجميلة من كل جانب ، وقمته بُنيت قطعة فنية من أروع ما أخرجه القانونون البارعون ، هي رأس منحوت بدقة وإنقان حتى ليثوهم الناظر إليه أنه يتسم له . لقد بدأ الرأس يتسم لپاندورا ما في ذلك شك . ربّاه ! أهذا رأس تمثال حي ، أم هي الخيالات والأوهام التي تجعله يبدو على ذلك النحو ؟ ... وكان حول الصندوق خيط متين من الذهب الخالص البراق ، شدّ طرفه بعقدة متينة على هيئة وردة متأقصة .

استمرت همسات والمهمات تتبع من الصندوق بغير انقطاع ، وراحت « پاندورا » تصغي ، وتقرب

فقال « إيميثيوس » : « هل أرحب بالمرءة بأمرى . لأزل بين فيه وما فيه تحت أمرك . سيكون صندوقك في أمان ... ضعه في أحد أركان بيتنا ، فسنصونه لك ونحافظ عليه . »

نقل « ميركوريس » الصندوق إلى حجرة بداخل البيت ، ووضعه في ركن من أركانها ، وقبل أن ينصرف حذّرها بقوله : « حذار أن تلتصق هذا الصندوق . فلربما يلعب بكما الفضول إلى سرقه ما بداخله ، وادخلها حامية عبرياته . فلو فتحته ، فلن تكف عن التذم طوال حياتك ، ولات ساعة مندم .. حذار ، حذار ، حذار ... ولقد أظن من أندر . »

فأجاب « إيميثيوس » : « لا تخش ضمه بسوى . ستكون طوع أمرك ، وإن نظرت حتى إليه أو مغزبته . وعبدك سعيدة كما تركته تماماً ، يا ميركوريس . »

وبعد أن حلّوها « ميركوريس » بما فيه الكفاية ، ودعها ، وعاد يضرب في طرقات الغاية ، حتى اختفى عن ناظرهما . وعاد الزوجان إلى الرقص والمرح ثانية .

وراح « إيميثيوس » يرقص مع رفيقائه سعيداً ، وقد نسي كل شيء عن الصندوق ، ولكن « پاندورا » لم تنسه : فكانت ترقص وفكرها مشغول بالوديمة النفيسة وما عسى أن يكون بداخلها من الكنوز والتحف والثغاس . إن « ميركوريس » لم يحذرهما ويشدد في التحذير إشفاقاً عليهما ، ولكن خوفاً على كنوزه . لقد كان « ميركوريس » يسير وثيداً وهو يحمله ، يلهث ولا يكاد يلفظ أنفاسه - تعباً ، ساعياً ، منهوك القوى ، من ثقل ذلك الصندوق الذي لم يستطع حمله

لنا أن نعرف . هيا ، يا پاندورا .. تعال وبي معي في سوا
الشمس الجميل ، حيث السعادة تم الجميع .

غير أن « پاندورا » لم تخرج ، وظلت في مكانها
بالحجرة .. فنظر إليها « إيميثيوس » في عجب ،
ولكنه قال في نفسه إنها لا بد أن تخرج إليه إذا تركها
وانصرف . فانتقل يعلو خارج البيت عائداً إلى
زملائه ، إلى المرح والرقص والسعادة . وبقيت
« پاندورا » بجانب الصندوق ، وسمعت ضحكات
وصيحات أصدقائها وصديقاتها . ولكنها لم تهتم بكل
هذا ، ولم تفكر في شيء سوى الصندوق المأموس ..
وحديثها نفسها الأمانة بالسوء قائلة : « وماذا بهم لو أنني
حلت الرباط الذهبي فقط ؟ لا شك أنها تستطيع أن تفعل ذلك دون
أن يصح المأموس . من يكون في هذا مخالفة ولا ضرر .

تطلعت « پاندورا » حوالها ، وقلها مضطرب ،
لتأكد من أن « إيميثيوس » قد غادر المكان ثم استدارت
إلى الصندوق وهي متلهفة ، وأعلنت أناملها الماهرة
في الرباط الذهبي تريد حله ، ولكنه كان وثيق الربطة
فلم تستطع له حلاً . وظلت مدة طويلة تحاول وتتأغل ،
حتى تنفذ جبينها بقطرات العرق كأنها حبات اللؤلؤ
البراق .

صاح الرفاق في الخارج قائلين : « پاندورا ..
پاندورا .. تعال وارتقى معنا ! طو طيط ، وأشنه الشيس
رفيفة ، والأشجار ظلية جميلة ، والشمس طليل ، وروائح الأزهار
نمطر حلو .. » ولكن پاندورا كانت في عسالم
آخر غير عالم المرح بين الخلان ، فلم ترد عليهم ،
إذ كان جل همها أن تحلّ الرباط العنيد بأية طريقة .
لقد كانت سعادتها متوقفة على هذا ...

وراحت تشدّ الرباط وجزءه ، وتجذب خيوط
العقدة ، تارة بأطراف أظفارها . وطوراً بأسنانها ..
بيد أن العقدة كانت متينة ومن الصعب حلّها .
لقد ضاقت بها ذرعها ، وأوشكت أن تعترف بالإخفاق
وتستسلم لليأس . وبينما هي على شفا المزمزمة ، إذ حلت
العقدة فجأة ، وسقط الرباط الذهبي عن الصندوق



انتقل إيميثيوس إلى المرح والرقص

بأذنيها من الصندوق علّها تميز عبارة أو لفظاً من
تلك الأصوات . ولكن دون جدوى . لقد كانت
أصابعها ترتجف وهي تحاول أن تحلّ الرباط .. وإذا
« إيميثيوس » يدخل عليها في تلك اللحظة ويطلب منها
أن تخرج إليه لتلعب معه تحت ظلال البوح .
فأجابته « پاندورا » والفضول قد بلغ غايته :

« انظر يا إيميثيوس إن قلبك ليتحرك شيئاً إلى معرفة ما بداخل
الصندوق . فإن أسمع أصواتاً غريبة تسمع من داخله ، فلا بد أن
تكون به كائنات حية . ألا تعتقد أنه يصح لي أن أسترّق النظر ؟ »

عندئذ صعد « إيميثيوس » لفصول « پاندورا » .
وجراها على مخالفة تحذيرات ميركوريوس ،
ولم يصدق أذنيه في أول الأمر ، أو ظنّها تخرج ،
ولكنه لما استبطلها قال : « ألم يقل ميركوريوس إنه ليس

وما إن رفعت الغطاء قليلاً حتى وثبت منه جميع الشرور والأحزان والآلام ، وخرجت تنتشر في العالم ! لقد طارت كلها ، وكانت مخلوقات ضئيلة ، ذات أجنحة بيضاء اللون ، في حجم السوس ، فطارت في وجه « باندورا » و « إيميثيوس » المذهول .. وراحت تغزهما .. وفي الحال أحساً بالآلام ، وشعرا بالغضب لأول مرة في حياتهما ... وبعد ذلك انطلقت تلك الحشرات اللعينة ، ذات الأجنحة البنية ، تهم في فضاء الغابة تلدغ أولئك الذين كانوا يلعبون ويمرحون ، فانتقلت صيحات سعادتهم أتراحا ، وبهجتهم عذاباً وقنوطاً ، ولأول مرة عرف هؤلاء معنى الألم والعذاب والأحزان .

وبدأ « إيميثيوس » و « باندورا » يخطفان ويتنازعا .. ما هذا الذي حلّ بهما ؟ لم يستقّ لهما أن عرفا كيف يكون الزواج والشجار ... أحدثت لهما كل هذا بكب تلك الحشرات الدقيقة ؟ ما أحملك يا « باندورا » وما أشدّك ! ... بكت « باندورا » حتى تفرحت مآقيا . وأنحى عليها « إيميثيوس » بالزجر والتصنيف على عنادها وفضولها وإلحاحها في أن تفتح الصندوق وتسرق النظر إلى ما فيه . لقد كانا في حلّ من ذلك ! وكأنما كانت « باندورا » تقول :

ألا من يشتري سهراً يتوم

سعيد من ينسام قرير عين

وبينا هما يتنازعا إذ سمعا صوتاً رقيقاً عذباً يتأديهما ، فكفّا عن النقاش والغضب ليصغيا إلى ذلك الصوت .

وكان الصوت آتياً من الصندوق الذي سبّب لها جميع تلك المصوم والأحزان ، والذي أسرع « باندورا » بإغلاقه بمجرد أن طارت منه المصوم الرفيعة ذات الأجنحة البنية .. كان الصوت واضحاً عالياً ، حلواً رخيماً ، محبباً إلى النفس . فأرهفا سمعهما وأصغيا إلى ما يقوله .

إلى الأرض ، فاستعادت حميتها وعرفت أن مجهودها تكال بالنجاح ، فها هو الصندوق أمامها ، يمكنها أن ترفع غطاءه ، وتنتظر إلى ما فيه بلسم بسيطة .

قالت « باندورا » في نفسها : « أما بقا نجحت في حل الرباط الآن ، فراحلة كرا حياقة ألا أفتح الصندوق . وماذا يصير لو رفعت الغطاء قليلاً واسترقت النظر إلى ما بداخله ، دون أن أفسد أو أخرج منه شيئاً ؟ لا أعلم أن في هذا ضرراً على أي إنسان ! ولا بد لي من معرفة مصدر هذه المصومات ، فإن كانت كائنات حية ، سمعتها خروج ، فلابد أن أقتبس منها بعضاً » .

وضعت « باندورا » أذنها بالقرب من غطاء الصندوق ، وأرهفت سمعها لتسمع ، ولشد ما أدهشها سمعت الأصوات الضئيلة التي كانت متداخلة ، سمعتها الآن واضحة جلية .. كانت تقول : « باندورا .. باندورا ..

أيها الفتاة الطيبة ، والثقاتة الرحمة ، تنصت .. تنصت .. وتسمع .. بأذن خير جيد . أن تخبرني أن هذا السجن مظلم كئيب . أيها حسنة الشفقة ، بتركك لا ما أصعب من هذا » .

عجبت « باندورا » غاية العجب ، وراجمت إلى الوراء ، وأخذت تستعيد أنفاسها بعد تلك الضربة التي شعرت بها من جراء سماع هذه الألفاظ .. ثم أخذت تفكر ، يتنازعها عاملان : عامل الشفقة التي جبلت عليها لتخلص تلك المخلوقات النعمة من سجنها المقيت ، وعامل تحذيرات ميركوريوس ، ألم يقل لها إنها إن فتحت الصندوق فسوف تندم طول حياتها حيث لا ينفع الندم ؟ كلا ، لن تجرؤ على فتح الصندوق ، ولا بد أن تميد الرباط مكانه ، حتى تسوء العاقبة .. لا .. لا .. ما هذا المراء ، كيف ترك أولئك البؤساء يرسفون في أغلال ذلك السجن الضيق ؟ ولكن بعد ذلك ما يكون .

وبينا هي في تفكيرها ، تحاول أن تثبت في الأمر برأى قاطع ، سمعت صوت « إيميثيوس » عائداً ، وكانت تعلم يقيناً أنه لن يسمح لها باستراق النظر إلى داخل الصندوق ، وأنه سيعيد رباطه من جديد . ولذلك أسرع برفع الغطاء لترى ما فيه قبل مجيئه .

محبوساً في قاع الصندوق تحت جميع تلك الحشرات الشريرة . كانت مهمة هذه الروح شقاء الجراح التي تسببها الشرور اللعينة ، وإدخال البهجة والسرور إلى نفوس أولئك الذين زارهم الحشرات المقتية .

طارت الروح فوراً نحو «باندورا» و «إيميثيوس» وراحت تمسح الجراح التي أصابت بشرتهما ، بأجنحتها الثلجية ، فشعياً في الحال . وبعد ذلك انطلقت إلى الغاية لتفعل مثل ذلك بالرفاق النعساء الذين هجمت عليهم الحشرات الشريرة وأوسعهم لدغاً وعضاً ، وماضت قلوبهم هماً ونعماً .

وهكذا غزت الأحزان والآلام والشرور العالم بسبب «باندورا» وفضلها ، وظلت كلها معنا منذ ذلك الحين ، بيد أن الأمل بقي كذلك ليصلح ما تفسده الشرور . وما دام معنا ، فنحن راضون ظنوناً .

كان يقول : « أيها المكنونين بدار تلك الخلفيات الجميلة أحرسوا من الصندوق . فأنسى أحرزنا ، وأبددنا راحنا ، وأحب لك طنائيب والسلام ! أحرزوني ! »

خشيت «باندورا» أن تفتح الصندوق فيكون هذا المتكلم أسوأ من سابقه (ومن لدغته الحية خاف الحبل) . فنظرت إلى «إيميثيوس» وقالت بصوت كبير : « هل تسع لي بأن أفتح الصندوق ثانية لترى ماذا يفعل هذا الذي تتجمل الطيبة في نبراته ؟ »

فأجابها «إيميثيوس» عابثاً بقوله : « ما دمت قد جئت علينا هذه الويلات بفتح الصندوق رغم تحذير ميركوربوس . وإن تستعيني أن تفعل شيئاً أسوأ مما فعلت ، فأنسى ما شئت لترى ماذا يبقى في الصندوق » .

وحينئذ رفعت «باندورا» غطاء الصندوق بحذر ، وقد أشاحت بوجهها عنه . وفي هذه المرة لم تخرج حشرات البنية الأجنحة لاذعة ، بل روح صغيرة بيضاء الجناحين .. إنها الأمل ، كان



وطنى ...

بقلم الأستاذ عبده بدوى

يشدون بالقمح المرائق لونه
فتحسّ في أصواتهم بناء
خلقوا الحياة فكل حقل بسمه
وتلّيل يدعوك بالإيماء
الأرض تحت جباههم صرخت هوى
وشكت من الإبراق . والإحياء
ناموا على سرر العبد . وشحو الـ
حرى الذى يكسومهم بغشاء
وستورهم نمرٌ تدلى مرهقاً
من كل ضاحكة الجنى فرعاء
واساب من حدى قديم مطرق
وسقف مجدول من الأقياء
والأفنى « مرأى » يسائل أدهماً
عن ثأره في ليلة قمرء .
حرس النخيل مساءهم فسرى الكرى
بجفونهم متلفت الإصغاء
ومشى الحمام بلورهم متهللاً
ليتقر الصمت الذى بغشاء
فلذا الحياة تدبّ حتى في الثرى
وتقوم في ساقين للأجواء

...

أنا من بلادى صيحة البعث الى
فاضت على الوادى يبحر رواء
زرعت عزائم محطّبين فأورقت
جسداً . وأعطت شامخ الآراء

وطنى الذى يهزّ بين دماغي
أعنية فجرية الأصدا
وزحام إصرار : وزحف مشاعر
وشعار سلم أخضر الإيعاء
قد عشت نوراً في ضميرى ألغنا
واندحت في أياق الغناء
وعدوت يلى . ثم صرّت حديقة
للبيت نائمة على ستجاء
وكبرت في وجهى فصرت ملاهى
وخفت في شفى فصرت دعاء
فلذا تراه رأيتى ! ودا تزا
في عشت في أرض له وساء
أصحو على أحلامه . وأعيش في
أجاده : أجاده الزهراء
وأدوب في أعماقه . وأعيب في
أوراقه ، وأغوص في الأقياء

...

أنا من بلادى قصة حقلية
تنساب عن أقواى البسضاء
الحاملي القاس فوق غنائهم
في الريف . في الريف البعيد النافى
الشمس تتبع من جيبم الذى
ما زال ملقى فيه بعض مساء
وعينهم من مجد مصر تألق
ومن السنين توهج القدماء

أضحت دعاء البذر في الحقل الذي
 قد كان يلهث وهو في الصحراء
 وسقت ظلام الليل نوراً يافعاً
 فاهتزّ ماساً وارف الأكلاء
 هزت نقوش الغابرين فروعها
 ومشوا جميعاً في خطى ميناء
 الله : ها هي مصر ترفع شعلة
 عربية في القارة السمراء
 . . .
 وطى قصيدة طائرین تغلغلا
 في ربوة معروشة لفاء
 طرقاته بين العير تعرّجت
 وتوقفت في زهره حمراء
 ومساؤه شِعْرٌ فكل نعت
 من نجمة بيت من الخيال

ألقاه بين خواطري ترنيمه
 من وردتين على الربا الخضراء
 وأحسه في جبهة شرقية
 خفتت على الآفاق مثل لواء
 ولكم ركزت الشمس فوق جبينه
 ووقفت مذهولاً من الأضواء
 هو قريني قامت توسد رأسها
 فأساً ، وتبسم بسمه الفقراء
 هو طفلي قفزت بخاطر وردة
 لما جذبت جناحها بدائي
 هو شعبي الجبار يخطو مؤمناً
 رحماً لرمح كالربا الشجراء
 هو هذه الأرض التي ضمت أبي
 فندت أبي ، وتجمعت بدمائي
 وعداً سنطوي . وترجع لهفي
 على فوقها في زهرة بيضاء !



خلاصة الوجودية

بقلم الدكتور عبد الرحمن بدوي

ويستبد بها القلق من جرّاه وكأنه شعور بالقلق عام
لن يعنى منه إنسان .

والقلق والمسئولية وموقف الإنسان في العالم والحرية
والفعل الخلاق - هذه كلها هي المعاني الكبرى التي
تتطوى عليها الوجودية . ولهذا فإن تطور الإنسانية
يسير في اتجاه الوجودية حتى نستطيع أن نقول إنها
ستظل لأجيال وأجيال متطاولة أصدق تعبير عن هذه
الرحلة الخطيرة من مراحل تطورها على مرّ الزمان
الإنساني

والوجودية نبشاً من أقدم المذاهب الفلسفية لأن
العصب الرئيسي للوجودية هو أنها فلسفة تحيا الوجود ،
وليست مجرد تفكير في الوجود . والأولى بحياها صاحبها
في تجاربه الحية وما يعانيه في صراعه مع الوجود في
العالم ، أما الثانية فنظر مجرد إلى الحياة من خارجها
وإلى الوجود في موضوعه . ومن هنا كان من الممكن
أن نجد البلور الأولى لهذه الفلسفة التي تحيا الحياة ونجد
الوجود لدى بعض المفكرين والفلاسفة من أقدم
العصور . وهم أولئك الذين أحالوا تجاربهم الحية إلى
معانٍ فلسفية ، ونذكر منهم في العصر اليوناني
سقراط ومن قبله برميندس ثم أفلاطون ، وفي العصر
الوسطى الإسلامي الخلاص والمهروودي المقتول . وفي
العصور الوسطى الأوروبية القديس أوغسطين ، وفي
مسئله العصر الحديث هسكال . بيد أن ما لديهم ليس
إلا لمحات خاطفة وبوادٍ لامتعة انتشرت في ثنائيا

الوجودية أحدثت المذاهب الفلسفية ، وفي الوقت
نفسه هي من أقدمها .

أحدثها لأن لها مركز الصدارة والسيادة في الفكر
المعاصر . وهي أصدق تعبير عن حالة القلق العام
الذي تملك العالم الشعور الخاد به بعد الحرب العالمية
الأولى ثم الثانية . فلقد كان هذين الحادّين أثر بالغ
في إشعار الإنسانية بالمعاني الكبرى التي تولّد نسيج
وجودها ، وفي وضعها بصورة كلية أمام أكبر مصدر
من مصادر قلقها . وأعطى به الفناء الشامل الذي ينتظم
الشعوب بأسرها . مما ولّد إحساساً بالأساة استغرق
شعور كل فرد من أفرادها . لقد كانت الجواب إلى
الماضي يقتصر أثرها على بقعة من الأرض محدودة تضم
عددًا من الناس محبوسين ، على حين يظل الباقي في طمأنينة
مسترخية تفقد فيها النفس الشعور بالقلق وبالأساة .

ولما كان العالم يسير قدماً كل يوم نحو التكافل
انتم بين كل أجزائه مما يؤدي إلى اشتراكها جميعاً في
الأمر العامة التي تطلّع عليها والأحداث الكبرى .
بل والصغرى التي تمرّ بها . فإن الشعور بالمسئولية
الكلية ، وبالتالي : بالقلق الناشئ عنها ، يزداد اتساعاً
حتى ليوشك أن يشمل كل فرد . وعما قريب سيكون
من نتائج استخدام القنابل الذرية والميدروجنية وما
إليها من ألوان الدمار الشامل مما سيبتكر الجليد منه
باستمرار - نقول إنه سيكون من نتائج هذا كله أن
تواجه الإنسانية كلها - كتلة واحدة ، مشكلة مصيرها
المشترك . فتفكر في الموت العام الذي ينتظرها كلها .



أرثر شوبنهاور . عيسوف الماييركي سيرن كيركجور وهو
في الساعة والعشرين ريشة ب ك كيركجور

اتجاهاتهم ولا تؤلف تياراً واضحاً ، فهبات أن تكون
مذهبا !

ولهذا فإن الأب الحقيقي الأول للوجودية ليس
واحداً من هؤلاء ، بل لا بد أن نصل إلى النصف
الأول من القرن الماضي لنجده ، وهو سيرن كيركجور
المفكر الدانيمركي الذي ولد سنة ١٨١٣ وتوفى سنة
١٨٥٥ في كوبنهاجن .

شاهد كيركجور الفلسفة النظرية وقد بلغت أوج
بنائها عند هيجل (+ ١٨٣١) الذي شيد بناء فلسفياً
شامخاً عقلياً كله ، تتألف مواده من مفهومات أو
تصورات عقلية مجردة يربط بينها منطق محكم هي
الديالكتيك ، وتسوده الروح المطلقة الكلية التي تفض
مضمونها على مر الزمان دون أن تتأثر في الواقع بلحظات
الزمان . كل ما هو موجود هو عقل ، وكل ما هو
عقل هو موجود . والروح المطلقة لا احضال لها
بالأفراد ، فما هؤلاء إلا أدوات في يدها . ولئن
كانت حركة الديالكتيك تقتضي التعارض والتضاد ،
فإن ثمة عملية هي عملية الرفع *Aufhebung* كسيلة
بعد هذا بالقضاء على التعارض والتضاد ، وبالعودة
إلى حالة الاتزان بعد التوتر والسلم بعد النزاع والطمأنينة
بعد القلق . وإذا بروح تفاؤل شاملة تسود هذا البناء
كله فتضي القلق والأسى والموت والعدم وتنقيها
أو تكاد من الوجود .

فتار كيركجور في وجهه هيجل قائلاً :
« لا يمكن أن يكون تمت مغيب في الوجود (١) » .
لأن المذهب يقوم حائلاً بين الفيلسوف وبين الموجودات .
« والفلسفة ليست أقوالاً خيالية لموجودات خيالية ، بل الخطاب فيه
موجه إلى كائنات موجودة » (الكتاب نفسه ، ص ٨٠) .
ولهذا فإن الفلسفة الحققة ليست بحثاً في المعاني المجردة .
بل في المعاني التي من لحم ودم إن صبح هذا التعبير .

فتلاً : « الموت » ليس مشكلة فلسفية ، بل المشكلة
هي « أن أموت » ، وفارقاً هائل بين أن أبحث في
« الموت » بوصفه معنى عاماً مجرداً ، وبين أن أبحث
في « أن أموت » . فيجب إذن رد المسائل إلى الموجودات ،
والنظر إليها بوصفها موضوعات يعانها الموجود نفسه .
وإذن فالذات الموجودة أو الذات الوجودية ، لا العقل
المجرد . هي التي يجب أن تكون العامل في إيجاد
الفلسفة .

وهذا يفضي إلى توكيد الفرد ، الفرد في مقابل
المعنى الكلي ، والفرد الذي هو الذات في مقابل
الموضوعات الخارجية ، والفرد الذي هو بذاته علم

(١) كيركجور : « حاشية » ص ٧٨ ، ترجمة فرنسية . الناشر
ديدار .

الجامعية والمعاهد العالية والأعمال الحرة في وقت واحد معاً ، بل عليه أن يقتصر على كلية واحدة أو اثنين إن جاز وعلى بعض الأعمال الحرة لا كلها . وإذن فالاختيار ضروري لإمكان الفعل .

لكن الاختيار معناه تبايد إمكانيات أخرى موضوعة أمام الإنسان ، ولهذا كان الاختيار ينطوي على مخاطرة لأن المرء يجازف باختيار وجه أو وجهين من أوجه امکانات العديدة . ولهذا أيضاً يبقى نوع من العدم في داخل سبيل الذات تتمله هذه الإمكانيات التي لم يستطع أن يحققها . ومن هنا قال كيركجور إن الاختيار يجر إلى الخطيئة . وإلى المخاطرة . والمخاطرة بطبيعتها تؤدي إلى القلق ، القلق « على » الإمكانيات عامة ، والقلق « من » الوجه الذي اختاره الإنسان منها . فهذا قلق « من » وقلق « على » . وهذا القلق شبيه بالدوار الذي يصيب المرء حيناً ينظر في هاوية .

عش - حه مصره ور خاوية با حده الموار - مكن شعة بوست في الهاوية

بدا في في سبيل - و - فهاذا يعبر في اصابية ؟
ومد فإن الشعور بالقلق شعور مشترك مزدوج متضاد : فهو قلق عاطف . وهو عطف نافر ، يتجذب إليه الإنسان وهو ينفر منه ، وينفر منه حين يتجذب إليه .

ولهذا وضع كيركجور الأسس الأولى للوجودية فالإنسان ، بوصفه الذات المقردة ، هو مركز البحث ، وأحواله الوجودية الكبرى مثل الموت والخطيئة والقلق والمخاطرة الخ هي المقومات الجوهرية لوجوده ، والحرية والمسئولية والاختيار هي المعاني الكبرى في حياته . وعلى هذه الأسس أقام هيدجر ثم يسرر بناء الوجودية بعد أن تأثر خصوصاً بمذهب الظاهريات الذي وضعه هُسِرل (+ ١٩٣٨) وهو منهجاً أكثر منه منهجاً ، قصد منه صاحبه إلى رفع الفلسفة إلى مستوى العلوم الدقيقة وذلك يجعلها بحثاً في المبادئ والمفاهيم الخالصة ويجلبها الشعور الخالص المطلق الذي فيه يمكن البحث عن الأصول الأولية لكل الظواهر : فظاهرة



ميجل ، الفيلسوف الألماني الأكبر ، الذي مضاهته
نشأت الوجودية

بكل إمكانياته في مقابل الغير الفينيلم في الواقع جسيم بالنسبة إليه كما مبين عن ذلك سارتر في مسرحية « الجلسة السرية » . ولا معنى بعد هذا إذن للروح المطلقة وما إليها من كليات مجردة خالوية من كل معنى واقعي فعلي .

هذه الذات المقردة ، ما أنخص خصائصها ؟ الاختيار بين الممكنات التي تنطوي عليها وتستطيع أن تحققها . ولكن الاختيار يقتضي الحرية . فلا اختيار حيث لا حرية . والاختيار أيضاً يجر بالضرورة إلى المسئولية . لكن لماذا يضطر المرء إلى الاختيار ؟

لأنه لا بد أن يفعل ، إذ الفعل هو معنى الوجود ، وبغيره لا يوجد الفرد . ولكن يفعل لا يستطيع أن يفعل كل الممكنات ، بل لا بد له أن يختار وجهاً من أوجه الممكن . فالطالب الحاصل على شهادة إتمام الدراسة الثانوية لا يستطيع أن يختار كل الكليات



« كيركجور يكتب مؤلفاته في المقهى ، سنة ١٨٤٣ - وقد أصبح لثأليات في المقهى سنة جرى عليه الوجوديون »
« وسل فلسفة ذلك خصوصاً جان بول سارتر »

فإن العالم ينصف بصفة الأداة .

كذلك قلنا إن الآتية هي « وجود في » - أي أن من صفاتها الجوهرية أنها محاطة أو في حالة تعين مع الغير . فليكن ثمة ذات مفردة معطاة وحدها . بل كل ذات تفترض يطبقها الغير الذي تساكته وتوجد معه . وهذا الغير يستولى على وجود الذات بما يفرضه عليها من أحوال وأوضاع ، حتى لينتهي الأمر إلى أن تلويب « الذات » في الغير أو في « الناس » . فلا تفكر الذات إلا كما يفكر الناس ولا تفعل إلا كما يفعل الناس ، ولا تشعر إلا كما يشعر الناس . وهذا يفرض إلى ما يسميه هيدجر باسم « السقوط » . والسقوط ضروري لأنه لا سبيل إلى التخلص من الناس ، ولا وسيلة لفعل إلا في إطار « الوجود - مع » الناس . وفي هذا الوجود « الزائف » للذات تفقد وجودها الحق ، على أنها تلجأ إلى هذا الوجود الزائف فراراً من الأحوال الوجودية الحقيقية التي تواجهها إذا ما أبصرتها : مثل الموت . إذ تبصر الذات أن وجودها « وجود للموت » sein zum Tode « ووجود لعدم » sein zum Nichts ففي تجربة الموت تشعر الذات بكل معاني وجودها : بأنها مفردة ، لأن الفرد يموت

اللون أو الصوت أو غيرها لما في الشعور الخالص ماهية أصيلة . والتركيب الرئيسي في الشعور هو « الإحالة » : فكل ظاهرة تحيل إلى شيء . وفيها معنى شيء . والمهدف الأول لمذهب الظاهريات هو استعادة حقيقة الموضوع للظواهر بدلاً من إرجاعها أو حلها إلى ظواهر نفسية كما كان يفعل علم النفس في أواخر القرن الماضي .

واعتماداً على هذا المنهج الفينومينولوجي جاء هيدجر الفيلسوف الألماني المولود سنة ١٨٨٩ فأقام فلسفة في الوجود مبنية على تحليل الوجود العيني المفرد . والسؤال الأكبر هنا هو : لماذا كان ثمة وجود وليس عدماً ؟ والمسألة ليست بحثاً عن الوجود بما هو وجود ، بل عن السائل الموجود هو نفسه . وإذا حلل السائل نفسه ووجوده ، وجد أن الصفة الرئيسية هي مجرد وجوده . فهو موجود أولاً . ثم يعمد بعد ذلك بكذا وكذا من الصفات والأحوال . وإذا قال الوجود أسبق من الماهية . وهذه القضية هي القضية الأساسية العظمى في كل الوجودية ، أعني أن الوجود سابق على الماهية . والصفة التي تتلو ذلك هي أن الوجود هو أولاً وجودي أنا السائل . وليس هذا الوجود حالة أو جزئية تنسب إلى وجود بوجه عام أو إلى كل هو الوجود المطلق ، بل الوجود في جوهره وأصله هو وجودي أنا ، أنا الذات المفردة . ولهذا يجب أن يبدأ البحث منه . وعلينا إذن أن نبحث في « هذا الوجود » أو باصطلاح آخر في « الآتية » . أو الوجود المتحقق العيني .

وأول ما نتصف به الآتية هو الوجود - في - العالم . أعني وجود الذات في عالم ليس إياها . وهذا العالم يبدو لها مجموعة من الأدوات تستخدمها الذات في تحقيقها لإمكاناتها . فلا وجود للأشياء إلا بوصفها أدوات . والأداة بطبيعتها تحيل إلى غيرها ، فالإبرة تحيل إلى الخيط وإلى الثوب وإلى الرقعة الخ . ولهذا

الليل والإنسان

بقلم الأستاذ سعد صبيح

هوذا الليل ... ناله كرماني
ضائع في عوالم الفسيان
لا تدعني مع المساء وحيداً
أتلظى بحيرة القنان ... !
في المساء الغريب ثولد نفسي
وأزيع الأكفان عن وجداني
وأعاني بعثاً عنيماً لروحي
وشعوراً يتساقب ملء كيان
وأحسُّ الوجود في أعماق
ينمطي ، يشدني من مكاني
مُعلنًا آدميتي في تحدُّ
باعثاً بي لإرادة الإنسان
صاعماً صيحة تهز وجودي
« قم تحرر من الأمي والمهوان »
« انطلق .. انطلق وعيش وتأمل »
لست عبد الأغوار والقيعان
وأعيش المساء يقظته روح
وانطلاقاً من واقعي وزماني
وأحثُّ الخطأ بكل طسريق
ساجماً عبّر هذه الأكوان ...
فكيق الخطو ، باحثاً عن عذابي
وكانت أمشي على النيران !

...

آه من يقظة المساء إذا ما
بعثت في مشاعر الإنسان !
ورثي من الحياة خفيّاً
وأطاحت بالزيف والبهتان
وتبدى الملاقى قرماً وذابت
في هوى الكأس رهبة الرهبان
وتخلّى عن الوفاق دعي
وطوى الدين بالقلم الأديبان

وتعزى عن البريق خداع
وتبدت حقيقة الهتان

لا تدعى مع المساء جيداً
أتلظى بحيرة الفنان !
أنا في الليل باحث عن عذابي
أنا والنجم للأسمى ساهران
صحوت في المساء صحوة روح
نعتش العيش في لظى البركان
وسكون الأحلام للناس أمن
بيد أنى لا أبتغيه أسانى
عنة تلك .. أن أحس وجودي
أن يفرّ الظلام من أجفاني

أن يشدّ المساء عني للآف
حق وأسرى معانقاً أحزاني
لإذا طارد الصباح دجى الالم
لى وهبت تفاعله الإنسان
عدت قلباً محتطاً ليس يدري
عبر أن يرتجى مع القطعان
ضاحكاً حبر يضحكون . حزناً
حين يكون . زائف الوجدان
فإذا ما التساءل من فؤادى
وسقانى من سحره وطوى
لميت في عالم جديد وهامت
في فؤادى غرائب الألحان ..
وتعلبت . ما أشق عذابي
حين أصحو من الجمود القاني !



تشكيل الصورة الشعرية

بقلم الأستاذ عبد المدين إبراهيم

يكن فيها من تناسق ونظام خاص ، تفشل في تحقيق غايتها الفنية ، وتبقى تشكيلاً صوتياً من طرف واحد ، أى أنها لا تعيننا على ربط نفوسنا بالوجود الخارجي ، وتنسيق المختلط من ذبذبات هذه النفوس وفقاً للإيقاع الخفى في ذلك الوجود .

غير أن الشاعر كما يتخذ الصورة الموسيقية وسيلة إلى ذلك التوافق « النفسى الطبعى » فإنه كذلك يستغل الصورة المكانية لخلق هذا التوافق . . وربما كان الغموض الذى يكتنف الصورة المكانية وما تحمله فيها من آثار أقل بكثير من تلك الأسرار المحيطة بالصورة الموسيقية ، بل ربما كان من السهل الآن دراسة العناصر المؤثرة في الصورة المكانية دراسة تربط المسببات بالأسباب . وتنصب هذه الدراسة في الغالب على المفردات المكونة للصورة من حيث خصائصها الطبيعية الكامنة فيها ، وصفاتها الخارجية المتواضع عليها بين الناس والتي قد تصل في بعض الأحيان إلى درجة تختلط فيها بالخصائص الطبيعية الكامنة ذاتها ، ثم من حيث العلاقات التي يحدتها الشاعر في تشكيله للصورة بين تلك المفردات . فهذه الخصائص والصفات والعلاقات بين المفردات أشياء قابلة للتفسير وآثارها قابلة للتعليل ، أو هي — على الأقل — أكثر طواعية لمن يريد أن يتفهمها من طبيعة الصورة الموسيقية وآثارها .

والموقفان الضيقان المتعارضان ، اللذان يلخصان فلسفة الفن قديماً وحديثاً هما الموقفان المتمثلان في موقف

في مقالنا السابق عن الزعة التشكيلية في الشعر الجديد تعرضنا لناحية التشكيل الزماني (أى التشكيل الموسيقي) للقصيدة العربية ، وما طرأ على هذه القصيدة من تغيير جوهري في حركة التجديد الأخيرة التي قام بها المحدثون من الشعراء . ومع أن جزءاً كبيراً من قيمة الشعر الجمالية يعزى إلى صورته الموسيقية . بل ربما كان أكبر قدر من هذه القيمة مرجعه إلى هذه الصورة الموسيقية (وكثير من النقاد يعزرون ما نعهده في الشعر من سحر ، وما تحمله فيها من حالة نوم مضطط إلى صورته الموسيقية) فإنه ما يزال هناك ميدان للتقاطط الشاعر تمر فيه موهبته الشعرية ، أو إن شئنا الدقة قلنا مقدرة الفنية ، وهو ميدان التشكيل المكاني (ونستخدم للتعبير عنه مبدئياً كلمة « الصورة ») . فالشاعر — ككل فنان — يحاول أن يخلق نوعاً من التوافق النفسى بينه وبين العالم الخارجي عن طريق ذلك « التوقيع » الموسيقي الذى يعد أساسياً في كل عمل فني . ونحن لا نتأثر بهذه الموسيقى إلا لأنها تهيئ لنا حالة من الاندماج مع مظاهر التناسق والإيقاع في هذا العالم الخارجي ، والمتطبعة في نفوسنا في الوقت نفسه على نحو أو آخر . ومن ثم كانت خطورة تشكيل الصورة الموسيقية للقصيدة ، لأن الشاعر إن لم يوفق من خلال هذه الصورة إلى خلق حالة التوافق بين الحركة التي تتوحد بها النفس والحركة التي تتوحد في الأشياء ، وإن لم يكن ذلك على نحو غاية في الخفاء ، فإن الصورة الموسيقية عندئذ ، مهما

يحقق التكامل بين نفسه وبين الأشكال الأساسية للعالم الطبيعي والإيقاعات الحيوية للحياة . لأن التكامل لا يكون بالخضوع الكلي للنظام الطبيعي ؛ ففي هذا الخضوع تضمينة كبيرة للإنسان ، وإنما يتحقق هذا التكامل على نحو مشرق للإنسان في ذلك الموقف الآخر الذى يستغل فيه الفنان الطبيعة في التعبير عن نفسه ؛ فهو في هذه الحالة ، ورغم ما قد يكون من تمرد على كل نظام سابق أو خارجي ، ما زال يرتبط بالوجود الطبيعي برابطة التعاطف Empathy ؛ لأنه يندمج في الأشياء ويضفي عليها مشاعره . وقد قيل في هذا المعنى إن الفنان يلون الأشياء بلده .

هذا في الحقيقة هو « التكامل الفني » الصحيح بين الفنان والطبيعة . وهو الموقف الذى تقوم على أساسه فلسفة « الصورة » في شعرنا الجديد بخاصة — فعالم الأفكار وهو طبيعته غير واقعي — يحاول أن يصبح واقعياً عن طريقه للأشياء والبروز من خلالها . لكن هذه المعاناة ليست ماء للفكرة في الشيء أو مجرد تحول الفكرة إلى الشيء . أى انتظالا كلياً من الالواق إلى الواقع . بل على العكس . تظل الفكرة في ذاتها هناك بلا واقعيتها وإن تراحت لنا واقعية من خلال ما تعانق من أشياء واقعية . ومن هنا كانت « الصورة » دائماً غير واقعية وإن كانت منزعجة من الواقع ؛ لأن الصورة الفنية تركيبة عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع . ومن ثم يبدو لنا في كثير من الأحيان أن الشاعر أو الفنان يعث في صوره بالطبيعة وبالأشياء الواقعة ، وقد نطق على هذا العبث لفظة « التشويه » ، فإذا الحقيقة الواقعة تبدو ناقصة أمامنا ، وقد تبدو مزيفة . غير أن الحقيقة أنه لا تشويه هناك ولا تزييف ، لأنه ليس من الضروري أن يكون عالم الفكرة مطابقاً لعالم الواقع ، أو أن يكون الذاتى تكراراً للموضوعي ، بل الغالب أن يكون للذاتى واقعيتها الخاصة ، وعندئذ ، وحسباً يحاول الفنان أن يصنع من الذاتى واقعياً

بعض الفنانين الذين يريدون أن ينسقوا وجودهم وفقاً للوجود الخارجى . وموقف الآخرين الذين يريدون أن ينسقوا الوجود الخارجى وفقاً لمشاعرهم ووجدانهم . وقد رأينا أن حركة التجديد و الشكل الموسيقى القصيدة العربية كان انتقالاً فلسفياً وفنياً من أحد الموقفين إلى الآخر ، أى محاولة لتسيق هذا الشكل وفقاً لحركات النفس التى تتجدد وتتلون مع كل عاطفة وكل شعور ، بعد أن كان المتحكم في هذا الشكل مجموعة من القوالب الطبيعية الخارجية المحدودة والمفروضة والقائمة من قبل . فإذا يمكن أن يكون موقف الشاعر من الصورة المكانية وقد أخذ نفسه في الصورة الموسيقية بأن تكون تشكيلاً نفسياً قبل أن تكون تشكيلاً طبيعياً ؟ بدى أنه لا بد أن يكون هناك تناسق في الموقف ؛ فما تمثل في القصيدة الجديدة من موقف الشاعر من الصورة الموسيقية لا بد أن يتمثل في موقفه من الصورة المكانية . فلسفة الشاعر في الزمان أو — على الأقل — إحساسه به لا ينفصل عن فلسفته للمكان وإحساسه به . ولنتجنب لفظة الزمان « ذات الطابع الشعري » منذ القديس أوغسطين حتى العصر الحاضر يعرف أن الزمان في كل حالة تشكيل نفسى أكثر منه كياناً موضوعياً قائماً بذاته . وكذلك كان الزمن حقيقة شعورية عند الشعراء والروائيين الذين تعرضوا له في أعمالهم الفنية . ومن هنا يمكننا أن نضع المسألة الأولى التى يقوم عليها تشكيل « الصورة » في الشعر الجديد . وهى أن التشكيل المكاني في القصيدة — كالتشكيل الزماني — معناه إخضاع الطبيعة لحركة النفس وحاجتها . وعندئذ يأخذ الشاعر كل الحق في تشكيل الطبيعة والتلاعب بمفرداتها وبصورها الناجزة كذلك كيفما شاء . ووفقاً لتصوراته الخاصة . إذا كان ذلك هو الطريق الوحيد أو الطريق الأصديق في التعبير عن نفسه .

وليس في هذا الموقف أى تعارض مع النظرية التى تجعل الفن نوعاً من الجهد الذى يبذله الإنسان لكي

وسيلة أو وسائل قياسية تسهل التعامل بين الناس في حياتهم اليومية تماماً كالمقاييس الموضوعية الزمن . أما إذا تجاوزنا تسقيط المصالح اليومية بين الناس فإن تلك الصفات الموضوعية تبدو مفروضة على المكان وليست خصائص كامنة فيه . وعندئذ يكون تشكيل الشاعر للمكان في أغلب الأحيان مجافياً لهذه المقاييس ، لكنه في الوقت نفسه يكون تعبيراً أصدق عن حقيقة المكان النفسية . وكل هذا ينبغي أن ننظر إلى « الصورة » لا على أنها تمثل المكان المقيس بل المكان النفسي . وكل ما ترتبط به « الصورة » من المكان المقيس هو المفردات « العينية » بما لها من صفات حسية أصيلة فيها أو مضافة إليها . وهذه الصفات دور خطير في تشكيل « الصورة » حتى إننا لنجد الشاعر في بعض الأحيان يفتت الأشياء الواقعة في المكان لكي يفقدها كل تماسكها البنائي المائل أمامنا ولا يبقى منها إلا على اختلافها » كجبراً على تعينه مثلاً قسوة الاحمرار دون أن يقف عند الدم نفسه . ومن ثم يختلط تشكيل العينية (أى الأشياء الحسية بالعين) بتشكيل الصفات الأساسية أو المضافة . وهذه الصفات متنوعة ، يتفرق إدراكها بين الحواس جميعاً . ومن هنا قد ترتبط المراتب في الصورة الشعرية بصفات أخرى هي في أصلها صفات لمسموعات أو مشمومات أو ملموسات ... الخ . ولا يكون لكل ذلك معنى إلا أن « الفكرة » الكامنة لا يمكن أن تظهر إلا من خلال تركيبة بذاتها ، لها طبيعتها الخاصة ، هي التي نسبياً « صورة » .

• • •

إن ألوان الأشياء وأشكالها هي المظاهر الحسية التي تحدث توتراً في الأعصاب وحركة في المشاعر . إنها مشيرات حسية يتفاوت تأثيرها في الناس . لكن المعروف أن الشاعر — كالأطفال — يحب هذه الألوان والأشكال ، ويحب اللعب بها . غير أنه ليس لعباً لمجرد اللعب ، وإنما هو لعب تدفع إليه الحاجة إلى استكشاف الصورة

من خلال الصورة المحسوسة ، يبلو هذا الواقع الجديد مغايراً للواقع القبل المرصود . إن هذا الواقع الجديد ليس في الحقيقة واقعاً على الإطلاق إلا بمقدار ما يمكن أن نزم للفكرة حين تعاقب الطبيعة من واقعية . وليس معنى هذا أن الفكرة شيء مهوش حين تظهر الصورة الموضوعية لها مشوكة . وإنما المسألة لا تعدو المبدأ الأساسي في موقف الشاعر من الطبيعة : فهو إذا قبل صورها الناجزة كان كمن يستسلم لحقيقتها فينسق عندئذ وجوده الفكرى ، إن كانت الأفكار تقبل هذا التسقيق ، وفقاً لهذه الصور . والشاعر عندئذ لن يصنع صوراً بالمعنى الفني للصور . بل سيضفى التسقي الطبيعي القبل على الفكرة عنده ، فتخرج عندئذ « أشكال » صحيحة مرآة من كل تشويه ، ولكنها ليست « صوراً » على الإطلاق . أما إذا لم يقبل الشاعر صور الطبيعة الناجزة . وهذا هو الغالب في الشعر الجديد . وجعل للفكرة الأهمية الأولى ، كانت الأشياء « الراهقة » بالنتيجة إليه وسائل لتصوير الفكرة لا لتصوير الطبيعة ، فهي عندئذ لابد أن تنفى في نفسها إلى الفكرة ذاتها لا إلى الطبيعة . وعندئذ نستطيع أن نقول إن « الصورة » كالفكرة شيء غير واقعي . (كلمة الواقع أو الواقعية تشمل هنا بمعناها الضامى لا بمعناها المنهني) .

وهنا تتلقى فلسفة الصورة مع التصير « الشعرى » للمكان . فنحن نقول إن الشاعر يشكل « الصورة » وإنه يستمد في تشكيله لها عناصره من عينات ماثلة في المكان ، وكأنه بذلك يصنع نسخاً خاصاً للمكان لم يكن له من قبل ، تماماً كالنسخ الزماني (الموسيقى) الخاص الذي صنع به الصورة الصوتية للقصيدة . فإذا كانت حقيقة المكان — كحقيقة الزمان — نفسية وليست واقعية ، كان تشكيل « الصورة » بالمعنى الذي شرحناه ، أى من حيث هي نسق للفكرة وليس للطبيعة ، متفقاً تماماً مع حقيقة المكان النفسية . حقيقة المكان النفسية تقول إن الصفات الموضوعية للمكان ليست إلا

استحضارنا لصورة الشيء الذى يدل عليه اللفظ دليلاً على أننا قد بدأنا تفكير فى شيء ما بطريقة حسية . فالواقع أنه فى استطاعة كثير من الناس — كما يقول الناقد المشهور رتشاردز — أن يفكروا بطريقة غاية فى التخصص والحسية ومع ذلك لا يستعملون الصور المرئية على الإطلاق . بل يذهب رتشاردز إلى أبعد من هذا فيقول : إنه من الممكن كذلك التفكير بطريقة حسية دون أى تصور من أى نوع ، أو على الأقل (لأن هذه المسألة موضع نزاع) دون تصور يتصل على أى نحو اتصالاً وثيقاً بما يتعلق به التفكير (بهذه المسألة لا نزاع فيها) . والتخيل الذى نستخدمه (إذا كنا نستخدم شيئاً منه) قد يكون غاية فى الاختلاط والغموض والتفكك . ومع ذلك يكون تفكيرنا حصصاً ومفصلاً ومتناسكاً .

وهل هذا لاتصح نظرية « يننجز » — إن صححت — إلا فى حدود ضيقة ؟ إذ أن تمثل الأشياء فى وجودها العيان أو المكاني وإلى كان له قوة التأثير الحسى لا يدل على أننا نحركها الشعر فى « الصورة » إدراكاً كاملاً ، إذ أن التشابه العيى غير كافٍ لإدراك الشعر ، بل إنه غير صحيح على الإطلاق . فالعلاقة بين الكلمة والواقعة فى الشعر أكثر غموضاً وبعداً من العلاقة بين الصورة و« الشيء » المصور ، فى الرسم مثلاً . فالكلمة التى تدل على شيء ليس من الضروري أن يكون استخدامها فى الصورة الشعرية مقصوداً به استحضار صورة هذا الشيء فى الذهن .

إن الكلمات — خاصة فى الاستعمال الشعرى — ليست إلا مجرد أدوات تمثل الأشياء . وليست الصورة التى تتكون من هذه الكلمات إلا صورة تعبيرية وليست صورة مشابهة . وينبى ألا نخلط بين التعبير والتشابه . فلكى يكون أ معبراً عن (أ) ليس من الضروري أن يكون شيئاً بـ (أ) أو نسخة منه محال من الأحوال . يكفى أن يكون لـ أ عندنا نفس الأثر الذى لـ (أ)

أولاً ، ثم إثارة القارئ أو المتلقى ثانياً . فالشعر إذن ينبت ويتعرض فى أحضان الأشكال والألوان ، سواء أكانت منظورة أم مستحضرة فى الذهن . وهو بالنسبة للقارئ وسيلة لاستحضار هذه الأشكال والألوان فى نسق خاص . إنه تصورات تستمتع الحواس باستحضارها ، وإلا كان شيئاً مملأً . وليست الألوان والأشكال وحدها هى العناصر الحسية التى تجتذب الشاعر ، بل إن الملمس والرائحة والطعم لتتداخل مع الشكل واللون فى الصورة الشعرية ، لأن العقل لا ينفذ إلى الطبيعة من خلال النظر فحسب ، وهو لا يتحرك فى نطاق المراتب وحدها (أو مجرد الصفات الحسية الأخرى المترتبة إلى مراتبها كما صنع الرسام حين يصور « الملامح » مثلاً) ، وإنما هو يستهلك كل الأشياء الواقعة وكل الصفات ، سواء أكانت مرئية أم غير مرئية . ومن ثم ينبى حين نتحدث عن تشكيل الصورة الشعرية أن نفرق بين التفكير الحسى والرؤية البصرية للشيء المكاني . بعض النقاد يحسن المرنى مثلاً للحسى . ولا شك أن المرنى حسى . ولكن الصورة الحسية ليست دائماً هى الصورة المرئية . وعلى هذا لاستطيع دائماً — حين نطالع الصورة الشعرية — أن نمثلها شيئاً عياناً قائماً فى المكان ، إذ أن كثيراً من مفردات هذه الصورة — رغم أنه حسى من الطراز الأول — يصعب فى كثير من الأحيان تمثل وجود عيانى له . فرق كبير بين تمثل الصورة الشعرية وتمثل الأشياء الواقعة فى المكان . صحيح أنه من الضرورات الأولية فى قراءتنا لشعر أن ندرك الألفاظ إدراكاً تصورياً . فرى الصورة رؤية واضحة كما يقدمها الشاعر ، وأنه بغير هذه الرؤية — كما يذهب يننجز J. G. Jennings فى كتابه « الاستعارة فى الشعر » Metaphor in Poetry لا يجد القارئ أمامه مجال من الأحوال ما كان أمام الشاعر فى أثناء الكتابة ، وهو كذلك لاستطيع أن يشاركه عواطفه بأى معنى من معانى المشاركة التامة . كل هذا صحيح ، غير أنه ليس من الضروري أن يكون

ومعروف أن هذا الارتباط غير المتوقع لا يمكن انتقاده في الشعر ، بل ربما كان هو المطلوب المحبوب في الشعر ، رغم أن الحقيقة الواقعة لا تقبله . ذلك أن هذا الارتباط يكون دائماً شيئاً جديداً يحمل الإثارة . وفي هذا تتفق الصورة الشعرية إلى حد كبير مع صورة الرسام الحديث في إعطاء كل القيمة التعبيرية للعلاقات بين المفردات لا إلى هذه المفردات . على أن هذه العلاقات الجديدة التي تستكشف دائماً لا يتوصل إليها الشاعر أو الفنان بطريقة منطقية مستأنية قبلها العقل ويرتاح لها من حيث هي نسق من النظام الطبيعي ، بل تحصل هذه العلاقات في النفس دفعة واحدة بطريقة لثقافية intuitive خاطفة .

وكل هذا النقد لنظرية « ينجز » في الاستعارة إنما قصصنا به إلى بيان موقف الشاعر الحديث من هذه البلاغة القديمة ، وكيف أنه تجاوزها إلى بلاغة أخرى من بلاغات التعبير أضاق عليها اسم « الصورة » .

وقد كتب « بول ريفردي » ، وهو شاعر فرنسي حديث . يقول : إن الصورة إبداع ذهني صرف وهي لا يمكن أن تنطق من المفردة ، وإنما تنسق من جميع بين حقيقتين واقعيتين متفارتان في البعد قلة وكثرة ... إن الصورة لا تروما لأنها وحشة أو خيالية بل لأن علاقة الأفكار فيها مبدعة ومصبحة .. ولا يمكن إحداث صورة بالمقارنة (التي غالباً ما تكون قاصرة) بين حقيقتين واقعيتين لا تناسب بينهما ، وإنما يمكن - على العكس - إحداث الصورة القارئة ، تلك التي تبدو جديدة أمام النقل ، بالربط ، دون المقارنة ، بين حقيقتين واقعيتين يبينت في بديدهما من علاقات سوى العقل .

إن الصورة تستكشف شيئاً بمساعدة شيء آخر . والمهم فيها هو ذلك الاستكشاف ذاته ، أي معرفة غير المعروف لا المزيد من معرفة المعروف . وهذا لا يكون التشابه بين الشئين تشابهاً منطقيّاً . وكما يقول العالم اللغوي الحديث « كارل فسرل » : إن المفردات الصورة التي من هذا النوع ليست على الإطلاق حركات منطقية لتفكير . إنها سلم الشاعر ، حيث تتضاف الأشياء ، لا لأنها تختلف فيها بينها لو تشدد ، بل لأنها تجتمع في التفكير والشعور في وحدة عاطفية .

على نحو ما . وهذه على الإجمال هي الطريقة التي تمثل بها الكلمات الأشياء أو تعبر عنها . ولكي تكون الكلمة بمثابة شيء ، كما تمثل كلمة بقرة بقرة ، فإنه ليس من الضروري استحضار صورة بقرة تشبه البقرة ، إذ يكفي أن تثير الكلمة أي قدر له قيمته من تلك الشاعر والأفكار والمواقف والميول إلى الحركة وما أشبه ، مما قد يثير الإدراك الحسي لبقرة .

إن الصورة المطابقة (من حيث إنها تمثل الشيء بأن تكون نسخة منه) لا تستطيع أن تمثل إلا الأشياء التي يشبه بعضها بعضاً . أما الكلمة فستطيع أن تمثل بدرجة متساوية وفي وقت واحد أشياء بين بعضها وبعضها بين شاعر ، وتستطيع - من ثم - أن تحدث ارتباطات شعورية عجيبة . ففي الكلمة قد تتلقت أو تتحد كثير من المؤثرات . ومن ثم كانت خطواتها في المناقشات الثرية ، وتداعها لقراء الشعر المتسرعين . لكنه من ثم كذلك كان تارجح الكلمات على نحو أخاد بين يدي الأديب المتمكن .

فالشاعر حين يستخدم الكلمات الحسية يشق أنواعها لا يقصد أن يمثل بها صورة لحشد معين من الحسوسات ، بل الحقيقة أنه يقصد بها تمثيل تصور ذهني معين له دلالاته وقيمه الشعورية . وكل ما للألفاظ الحسية في ذاتها من قيمة هنا هو أنها وسيلة إلى تنشيط الحواس وإلهابها ، لأن الشعر إذا كان تقريرياً أو عقلياً صرفاً كان مدعاة للملل كما قلنا .

غير أن الأداء الحسي الذي يمثل الشعر - كما يقول « إروين إدمان » Irwin Edman في كتابه : « الفنون والإنسان » Arts and the Man لا يمكن الوصول إليه بمجرد استخدام الكلمات الحسية ؛ فكثير من هذه الكلمات قد صار بارداً حائل اللين خلال الاستعمال (الروتيني) . وإنما يثير الشاعر قينا الدعشة بمعرفة جديدة عن طريق الارتباط غير المتوقع الذي يخطف الأبصار .

غير أنه - لحسن الحظ - لم يغن رصد مجموعة من التشبيهات والاستعارات في كتب البلاغة عن طموح الشاعر دائماً لإبداع الجديد في مجال الصور . والحقيقة أنه ليس طموحاً بمقدار ما هو ضرورة يجتهد على الشاعر رغبته في التعبير عن مشاعره الأصلية تعبيراً أصيلاً صادقاً .

إن الشعور يظل مبهماً في نفس الشاعر فلا يتضح له إلا بعد أن يتشكل في صورة . ولا بد أن يكون للشعراء قدرة فائقة على التصور فيعلمهم قادرين على استكناه مشاعرهم واستجلاها . ولكن يبدو أن الصور التي يقدمونها لمشاعرهم ذات طبيعة منقطة - فضلاً على أنها منبّهة كما قلنا . وقد سبق أن ذكرنا أن الشاعر يساعدنا على تنسيق مشاعرنا من خلال الإشارات التي يثيرها فيها صوره . وهنا نضيف أن هذه الإشارات التي تستلزم في عقل من العقول ليس من اللازم أن تماثل الإدراكات التي على نفس القدر من الحيوية . والتي يشرها إليها شعر الشعر - نفس البيت - في شخص آخر . كما أنه ليس من اللازم أن تكون لأي من المجموعتين من الصور علاقة بأي مجموعة من الصور تكون قد نبئت في عقل الشاعر . وهذا شيء طبيعي إذا نحن عرفنا أن رصيد الأشياء (الأمكن والألسان وكر الحسرات) من المشاعر يختلف عند الأشخاص المختلفين . وهو يختلف من حيث النوع ويتفاوت من حيث الكم .

ويرجع هذا الاختلاف والتفاوت إلى أن الناس ليسوا نغماً واحداً في استجاباتهم للأشياء أو تأثرهم بها . وقد استطاع « كرتشمير » أن يعرف خصائص أنماط أربعة للناس تختلف فيما بينها اختلافاً كبيراً . وهذا الاختلاف الجوهرى في الطباع لا بد أن ينتج عنه اختلاف الناس في استجاباتهم للصور الحسية ومدى تأثرهم بها . وليس هذه قضيتنا هنا على كل حال ؛ كل ما يعنيننا هو تقرير القيمة المثقلة للصور الشعرية .

والشاعر « إزرا باوند » يعرف الصورة الشعرية بأنها « تلك التي تقدم تركيبة عقلية وعاطفية في لحظة من الزمن » . وأظن أنه قد أن الأوان لأن ننفي نهائياً هذا النوع من الثنائية في التفكير حيناً نتحدث عن « الصورة » ؛ فنحن نتصور أحياناً - متأثرين بالبلاغة القديمة - أن الصورة شيء والشعور أو الفكرة شيء آخر ، وأن الصورة تعبير عن الشعور أو الفكرة . ولا بأس في أن تكون الصورة تعبيراً إلا أن يكون المقصود من ذلك أن الصورة وسيلة لنقل الشعور أو الفكرة . إننا نقول مع « هوبلى » في كتابه : Poetic Process إن الشعور ليس شيئاً يضاف إلى الصور الحسية ، وإنما الشعور هو الصورة ؛ أي أنها الشعور المستتر في الذاكرة ، والذي يرتبط في سرية بمشاعر أخرى ويدل بها . وعندما تخرج هذه المشاعر إلى الضوء وتبحث عن جسم فإنها تأخذ مظهر الصور في الشعر أو الرسم أو النحت - وإن كان هذا لا يتضح في الموسيقى .

ويؤكد لنا اتحاد الفكرة أو الشعور بالصورة ، وعدم إمكان تصورهما مستقلين حقيقة نقدية مألوفة . هي أننا لا نستطيع أن نجد صوراً ناجحة للتعبير عن مشاعرنا أو أفكارنا ، بل علينا - إذا أردنا أن نحفظ لهذه العواطف والأفكار بأصالتها - أن نقدمها إلى الآخرين في صورتها الخاصة ، تلك الصورة التي تتولد - لقائياً - مع الشعور نفسه أو الفكرة . وقد عرف معلمو البلاغة - أو لعلهم عرفوا الآن - أن حفظ التلميذ للتشبيهات والاستعارات الناجزة لا يصنع منه شاعراً أصيلاً ؛ إذ أن هذه البلاغات لا بد أن تبدأ حركتها من النفس ، فتثبت مع الشعور ولا تكون سابقة له . ذلك أن قيمة الصورة الشعرية - كل صورة - قيمة منبّهة وليست قيمة أبدية أو ثابتة . وليست هناك قائمة بالصور أو أي تركيبات حسية ذات شحنت مرسودة من المشاعر يمكن أن يلجأ إليها المصنف حين يشاء ليتخذ منها أدوات للتعبير عن نفسه . ولو وجدت لضاعت كل أهمية للشعر ، ولصرنا في غير حاجة إلى الشعراء .

المشهد بجذائره كما يستطيع متابعة الحركة في هذا المشهد قد ساعد على تقريب الشقة بين « الصورة » اللغوية والصورة المرئية ؛ إذ أمكن فيه التغلب على العنصر الزماني نهائياً . غير أن هذا النوع من التصوير الذي ينقل إلينا الشيء متحركاً (أو المكان متحركاً) ، أى الذى يستمتع بمقدرة كقدرة اللغة التصويرية ، لا يتفق إلا مع نوع معين من التصوير اللغوي نستطيع أن نسميه « التصوير السردى » ، وهو التصوير الذى نطالعه في الأدب القصصى . و الفرق كبير بين الصورة الشعرية والتصوير القصصى . في الصورة الشعرية نوع من التكثيف الشعوري الناتج عن تلاشي الأبعاد أو القيود الزمنية التى تفصل بين الأشياء — والشعر . رغم أنه فن زماني في جوهره — لا يعترف بأبعاد الزمان . ذلك أنه — كما سبق أن قلنا — لا يعترف بموضوعية حقيقته .

والتصوير القصصى يقرب من التصوير الشعرى كلما أهمل عنصر الزمان في تنسيق علاقات الصورة المسرودة . فالمشهد السينمائي أو القصصى وإن كان زمانياً إلا أنه يختلف عن طبيعة الصورة الشعرية ؛ لأن هذا المشهد يرتبط بموضوعية الزمان ، أى بنسقه الطبيعي الذى يتمثل في الامتداد والتتابع في اتجاه . أما الصورة الشعرية فهي — كما قال فسلر — حلم الشاعر ، والحلم لا يعترف بالتنسيق المنطقي للزمان . ولا يعترف — نتيجة لذلك — بالسببية . وهذا يتيح للصورة الشعرية الخصوصية النفسية ، أو ماسميها كثافة الشعور .

إن الصورة الشعرية رمز مصدره اللاشعور . والرمز أكثر امتلاء وأبلغ تأثيراً من الحقيقة الواقعة . الرمز أكثر شعبية من الحقيقة الواقعة . فهو مائل في الخرافات والأساطير والحكايات والنكات وكل المأثور الشعبي (١) . والتضام بطريق الرمز بين الناس شيء مألوف . والناس يلتصقون عند الرمز لأنه أثر لآثار السحري ؛ فهو يأمرهم

ولحسن الحظ استطاعت الدراسات النفسية التحليلية أن تلقى فيضاً من الضوء على هذه القضية لتفسيرها . فإذا كان الناس يختلفون إزاء المفردات الحسية التى تشكل منها الصورة فطبعي أن يختلفوا إزاء الصورة نفسها . وخاصة أن العلاقات التى أنشأها الشاعر بين مفرداتها بتوجيه من فكرته أو شعوره تنتهى إلى طبيعة الشاعر الخطية إلى أبعد حد .

إدراك الصورة إذن — كتشكيلها — يعتمد إلى حد بعيد على طبيعتنا الخطية . وإدراكنا للصورة — على هذا الأساس — ليس إلا إعادة لتشكيل الصورة وفق طبيعتنا الخطية . وليس غريباً بعد ذلك أن تختلف تأثيراتنا أو مشاعرنا المثارة إزاء صورة بذاتها .

وإذا كان تشكيل الصورة في المذاهب الفنية الحديثة . كالتأثيرية والرمزية والسريالية ، يتفق من حيث المبدأ مع تشكيل الصورة ككل منحصانها التى شرحناها فإنه ما تزال للصورة الشعرية إمكانيات أوسع من إمكانيات الصورة المرسومة . إن الصورة المرسومة تشكيل مكاني صرف . وهو حقاً قد يوحى بالزمان في كثير من الحالات . فليس من الصعب على الفنان أن يجسم « الحركة » . والحركة زمانية ، وعندئذ يمكن أن يقال إنه لا فرق بين الصورة اللغوية (الزمانية المكانية في طبيعتها) والصورة المرسومة . غير أن المسألة ليست مجرد التغلب على العنصر الزماني في اللوحة المرسومة والإيهام بمحضوره . فإ تزال هناك على الأقل المحسوسات الشمية والذوقية التى لا تقل خطورة في تشكيل الصورة عن المراثيات . فإذا قلنا إنه في استطاعة الرسام أن يدل على هذه الأحاسيس كذلك في صورته بطريقة أو بأخرى يبقى الفرق الجوهرى الذى يرجع إلى طبيعة اللغة ذاتها ، أو — إن شئنا الدقة — إلى طبيعة الرمز اللغوي .

إن التصوير السينمائي الذى يستطيع أن ينقل إلينا

(١) هذا رأى « فرويد » في كتابه « تفسير الأحلام » .

ويجذبهم إليه بقوة خفية لا تجذبهم بها الحقيقة الواقعة .

وإذا كانت المذاهب الفنية الحديثة في التصوير تصدر عن نفس المبدأ ، فلا يرتبط الفنان بنسق الأشياء كما هي واقعة في الحياة بل يلجأ إلى أغوار نفسه البعيدة يستمد من مخزونها الرموز المتباعدة في الزمان والمكان ليعبر عن شعور أو فكرة أو حالة نفسية — فإنه ما تزال صورة الشاعر أوسع مدى وأكثر رحابة . لأن القصيدة من حيث هي حلم — كما يقول إرون إدمان — تعد ارتباطاً بين مجموعة من الصور والروى والأفكار المنجزة في وحدة مبردة سلاسل حالة نفسية تربط بينها . أي أننا في القصيدة نستقبل حشداً من الصور المتتابعة المرتبطة لا صورة واحدة . وهذه الصور لا ترتبط وفقاً للنسق الطبيعي للزمن كما هو الشأن في المشهد السينمائي أو التصوير السردى في الأدب القصصي ، بل وفقاً للحالة النفسية الخاصة .

إن تشكيل الصورة الشعرية معضل ولا شك ، وتشكيل القصيدة أكثر إعضالا . ولذا في حجة إلى إضافات علمية تلقى مزجاً من الضوء على هذه العملية لماذا نلجأ إلى تشكيل الصورة الشعرية على هذا النحو ؟ أي ماذا يدفعنا إلى هذه المغامرة ؟ ولماذا نؤثر اللب بالرموز دون الحقائق الواقعة ؟ وما المعايير التي نصدر عنها في خلق علاقات بذاتها بين هذه الرموز المتباعدة غير المرتبطة من قبل ؟ هذه الأسئلة وغيرها تحتاج إلى دراسات عميقة يستصعب بها النقاد . فليس ما عبر الرغبة في التأثير البلاغي نؤثر في الشعر استخدام الصورة وتشكيكها على نحو خاص بها . وهو سبب يرتبط بنا أكثر مما يرتبط بالآخرين . ومن ثم يمكن دائماً استكشاف عناصر شخصية في كل صورة شعرية إلى جانب العناصر الخفية . ونحن نؤثر الرموز لأن الطابع الثاني — كما تقول فلورنس كين Florence Kane — في كتابها : The Artist in Each of Us وهو الطابع الذي يجمع الحقيقي وغير الحقيقي كامن فيها . وهذه الطريقة يصبح الرمز حلقة الاتصال بين الفرائز

المتصارعة . أما ميزان العلاقة بين الرموز المكونة لصورة فشيء غاية في المرونة ولا يمكن ضبطه . ولعل السبب يرجع إلى تلك الثنائية في طبيعة الرمز ، تلك التي تجمع في وقت واحد الحقيقي وغير الحقيقي ، وإلى مرونة المادة النفسية بصفة عامة . و« فرويد » في كتابه « تفسير الأحلام » يقرر أنه قد يكون من الواجب في أحيان جد كثيرة ألا يفسر الرمز الظاهر في محتوى الحلم بالمعنى الرمزي بل الحرفي . ونفس الشيء يمكن تطبيقه بالنسبة للصورة الشعرية . ألم نقل إنها حلم الشاعر ؟ وعلى هذا يمزج الرمز في الصورة الشعرية بالحقيقة حتى إننا لانعرف في كثير من الحالات ما هو رمز وما هو حقيقة . غير أنه من المؤكد أن المسألة لاتتم نهائياً بغير معايير ؛ فنحن نلاحظ — من جهة أخرى — أن اختيار الرمز في تشكيل الصورة الشعرية لا ينفصل عادة عن سائر أفكار القصيدة ، وإنما تظل أصداءه تتجاوب في أعماق القصيدة مع كل شيء ما . فليس اختيار الرمز إذن تعسفاً أو اعتباطياً وإنما تدعو إليه كذلك ضرورة نفسية .

إن الصورة الشعرية تركيبة غريبة معقدة ، هي بلا شك أكثر تعقيداً من أي صورة فنية أخرى . وتحديد طبيعتها — نتيجة لذلك — محفوف ، كما رأينا ، بكثير من الصعوبات . وأمام هذه الصعوبات اقترح « هولي » أن نستبدل بكلمة الصورة image كلمة يشتملها هو اشتقاقاً جديداً في اللغة الإنجليزية هي كلمة sone (ويمكننا أن نتسلح على ترجمتها بكلمة «تقيضة») ليدل بها على مجموعة الألفاظ التي تخنار وتنسق بحيث تتجاوب أصدائها في عملية الاستعارة . فالتوقيعة هي الوحدة الحيوية في الشعر التي لا تقبل الاختصار . لكن ليس من الضروري أن تبني القصيدة من مجموعة من هذه الوحدات التوقيعية كما لو أنها كانت قوالب من الحجارة . ثم إن زيادة التوقيعات أو مضاعفتها لا يمكن أن يكون بذاته قصيدة . بعض التوقيعات يكون

قائماً في المكان ، كما هو شأن الصورة في الفنون التشكيلية . أما القصيدة فمجموعة من التوقعات التي قد تشتمل على مثل هذه الصورة المكانية إلى جانب الصور الحسية الأخرى التي سبق الحديث عن ضرورتها وأهميتها في تشكيل الصورة الشعرية . على أن هذه الصور بعد ذلك تعبر في مجملها عن حركة تحقق ونماء نفسي تجعل من القصيدة في مجملها « صورة » واحدة من طراز خاص ، يتحقق فيها نوع من التكامل بين الشاعر والحياة .

خصباً وبعضها الآخر يكون عقياً . والتوقع العقيمة هي الاستعارة التي تدل على ذكاء ولكنها تفشل في أن تحدث في السياق العام أصداء متجاوبة . أما التوقع الخصب فتتمثل — عندما تصل إلى أقصى حد من النماء وقوة التوقع — في القصيدة كلها ، وإن كان من الممكن في بعض الأحيان أن نميز توقعات داخلية بعضها يكون مريئاً في طابعه بشكل يكفي لأن نسميها صوراً .

وعلى هذا ترتبط « الصورة » بكل ما يمكن استحضاره في الذهن من مريئات ، أي ما يمكن تخيله



تَطَوُّرُ الْفَنُونِ الشِّكْلِيَّةِ فِي الْإِقْلِيمِ الشِّمَالِيِّ

بِاسْمِ الدُّكْتُورِ سَامَانَ قُطَيْبَةِ

في حقبة لم يكن فيها للفن اهتمام ورفعة إلا في الأوساط الراقية الخاضعة للثقافة الأوروبية المباشرة ، وقضى زمناً طويلاً في تركيا وفلسطين والحجاز ولبنان ، فإن أكثر معلوماتنا عنه فيها شكوك ومحوص لا يجلوها سوى انكباب نخبة من النقاد والمؤرخين على الدراسة الموضوعية العلمية الدقيقة لحياته بُغْيَةِ الوصول إلى تاريخها بصورة تضع اليقين موضع كل شك أو محوص. كان توفيق طارق مهتماً بإعادة أجداد العرب خلال لوحاته ، فأنكبَّ على التاريخ يدرسه بدقة لينقل من الممارك والانتماءات مشاهد تكوين تجديداً للماضي ، وحافظاً للأجيال ، للتشكل بها في إقامة مستقبل مجيد قوى . فكانت لوحاته العديدة ، معارك حربية : القادسية ، البرموك ، حريق صيدا ، معركة حطين... ولوحاته الأخيرة التي تميد لنا صورة صادقة عن الحياة الفاضحة التي كان يعيشها الخلفاء العرب في القديم ، بل ربما وجد فريق في بعض تلك اللوحات روحاً نقاداً تهكمية لاذعة . ففى تهتك بعض لوحاته ما يذكر تهتك خلفاء آل عباس واهتمامهم بملذات الدنيا ، والانغماس إلى الحضيض في الشهوات ، وترك الرفيع مما يتصلح به الإنسان الراقى !

وعلى الرغم من أن توفيق طارق وُلد بعد عام تماماً من أول معرض للمدرسة الانطباعية الفرنسية (باريس عام ١٨٧٤) ، فقد ظلّ مخلصاً للمدرسة الكلاسيكية مع ميل واحترام للمدرسة الطبيعية التي ترأسها انجر : (١٨٧٠ - ١٨٦٧) ، وعاصرت نابليون الأول وأمجادها . إلا أن لوحاته الأخيرة بدأت تميل في

نستطيع أن نقول إن الحركة الفنية في الإقليم الشمالى بدأت مع الفنان المرحوم توفيق طارق . وهكذا فهي تعود إلى ثلاثة أجيال مضت . بدأت بطيئة متفرقة وأصبحت اليوم شديدة البأس ، قوية الجذور . وكان كلٌّ من هذه الأجيال الثلاثة يعمل في طويلاً نفسه وخبياً فنه سيات التطور الفكرى عامة . ولقد عاش الجيل الأول (جيل توفيق طارق) تحت نير الاستعمار التركي الفاشم ، وعانى من وطأته الكثير ، فكَم من دماء بريئة أهرقت ، وكَم من أحواد ضللت رُفعت ، وكَم من سجون غصّت بزيارتها !

وقام المفكرون بحملون لواء النضال ، ويستسلمون في سبيل الدفاع عن كرامة قوميتهم وعزة عربيتهم . وكان على رأسهم عبد الرحمن الكواكبي المفكر العربي الكبير (١٨٤٨ - ١٩٠٢) ، وصاحب «أم القرى» ، وكذلك عبد المسيح الخطاكي . . وما لبث أن قامت بعدهما فئة أخرى لقيت أشع مصر . فقد جاء جمال باشا (السفاح) فقتل : عبد الغنى العريس وعبد الحميد الزهراوى وغيرهما . ففضوا شهداء الكرامة الوطنية .

● الجيل الأول أو المؤسس

في ذلك الجو ولد توفيق طارق في حى متواضع بدمشق (حى السهانة) وكانت عائلته ميسورة الحال ، تعيش في بحبوحة ، مما سمح لوالدته بأن ترسله إلى باريس لدراسة الفن ثم حصل على شهادتين في مسح الأراضي وهندسة البناء . ولما كان هذا الفنان قد عاش

وبالفعل لم تذهب أعمالهم وجهودهم سدى ، فما هي إلا سنوات حتى جاء جبل جديد حمل الشعلة ونقى بها نحو الهدف نفسه وفي الطريق نفسه . طريق العمل والجرأة والتضال .

● الجيل الثانى أو المخضرم

وفي عام ١٩٢٠ تقدمت الجيوش الفرنسية نحو دمشق قادمة من الغرب لإخضاعها للاستعمار الفرنسى ، وكانت معركة ميسلون الخالدة ، واستشهاد يوسف العظمة وزير الحربية وقائد الجيش العربى .

ولكن الشعب لم يطاقى الرأس ، أو يذعن للحكم الجائر ، فكانت الثورة السورية الشهيرة عام ١٩٢٥ التى بدأت فى دمشق وضواحيها وامتدت إلى باقى المناطق والمدن ، وعرف فيها المستعمر قوة شكيمة أبناء البلاد ، ومثانة عزيمتهم فى سبيل الاستقلال والحركة .

وعندما أدخل المستعمر البلاد أدخل ثقافته معه أيضاً وفرضها على الناس فرضاً ، فكان الطفل يتعلم الإنجليزية اللاتينية قبل الإنجليزية العربية .

وجاء الجيل المخضرم واتجه نحو الحضارة الأوروبية لينهل من مواردها ، واتجه الفن صوب الفن الأوروبي والفرنسى منه بصورة خاصة ، فظهر منهم من ظلّ معشّطاً بالدوق الكلاسى لكن الأغلبية خطت نحو الأمام خطوة أخرى واختارت الانطبعية .

ومن الفئة الأولى نستطيع أن نذكر اسم محمود جلال (ولد عام ١٩١١) الذى عاد عام ١٩٣٩ من روما ، وقد نال شهادة أكاديميتها فعمل مدرّساً ، وهو اليوم مفتشاً للفنون الجميلة فى وزارة التربية وعضو المجلس الأعلى للأدب والفنون ، ولوحاته قليلة لأن إنتاجه نادر ، وذلك لكثرة مهامه وأعماله ، وتتناول صوره الحياة العربية اليومية بأسلوب كلاسى يتقلب أحياناً إلى رومانسى .

أولاًها نحو الطرف الحارّ من الطيف الشمسى . . ولا أدلّ على ذلك من دواصة لوحته الأخيرة « معركة حطين » .

وقد توفى توفيق طاروق عام ١٩٤٠ فى بيروت بعد أن أنتج الكثير من الزايع ، ولكنها ظلت مبعثرة هنا وهناك فى تركيا ، بيروت ، دمشق . وقد جدّت وزارة الثقافة فى جمعها والاحتفاظ بها .

ونستطيع أن نضيف إلى هذا الجيل اسم المرحوم عبد الوهاب أبو السعود (١٨٩٨-١٩٥٠) الدمشقى الذى كان إلى جانب اهتمامه بفن التصوير أدبياً وكتاباً مسرحياً ومثلاً . ولوحاته تقدم المواضيع نفسها بالأسلوب نفسه وإن كانت أقلّ دقة وروعة من لوحات طاروق . كذلك لوحات المرحوم على رضا معين (١٨٧١-١٩٥٤) وهو من مدينة حلب . درس فن المعمار فى استانبول . وزار مدناً أوروبية وعربية عديدة ، وأهمّ بصورة خاصة بإحياء آثار الماضي بكل أمجادها وروائعته وقوته . فلوحاته تصوير دقيق لآثار العرب : كلمة حلب ، ومدينة تدمر ، وقصور الأندلس ... كلها فى أجمل حللها وأبهى ألوانها .

ونستطيع أن نضيف إلى القائمة نفسها اسم سعيد نحسين الذى ولد عام ١٩٠٤ فى دمشق وزار بعض البلدان العربية ، وعمل فيها ، وأهمّ أيضاً بالحوادث التاريخية . معارك حطين ، القادسية ، ذات الصواري . وصوّر الشخصيات العربية التاريخية كالشئى بن حارثة ، وصلاح الدين الأيوبي ، وطاروق بن زياد وغيرهم ... وأسلوبه كالأخريين من حيث الأداء ، وتقلب على لوحاته الزرقة .

كان لهذا الجيل المؤسس الفضل الأول فى وضع بنور الفن التشكيلى فى هذه البلاد ، وإليده الطولى فى قيادة الأذواق ، لاسيما الجرأة الكبرى فى تحدى التقاليد والعرف والانطلاق قدماً نحو الأمام فى سبيل رسالة الفن السامية .



نجم إسحاق

« طريق ريفي »

ولم يلبث عاد غالب سالم عام ١٩٣٦ ، بحمل الشهادة نفسها وكرس حياته للتدريس في المدارس الثانوية وكلية الهندسة ، وإنتاجه القليل يحمل أسلوب الكلاسيكية المدرسية .

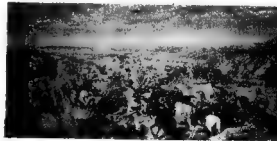
أما الفئة الثانية (الانطباعية) ولا أقصد بكلمة انطباعية معناها الدقيق كما ألزمه الثالث : مونييه ، بيسارو ، سيسلي ، إنما أعني استعمال الألوان الصافية وملسات الريشة العريضة الحرة .

فبشبل كرشه (ولد عام ١٩٠٠) من أقدم الفنانين في دمشق في استعمال هذه الطريقة إلا أنه سريع الإنتاج كثيره ، ولا يطرق إلا مواضيع محدودة . ورشاد قصيباتي (ولد عام ١٩١١) يعد أيضاً من أقدم الفنانين في استعمال الطرائق الانطباعية بعد أن عاد من فلورنسا والبندقية حيث سلخ رذخاً طويلاً من الزمن فيها . ويمتاز عن غيره ببراعته في فن الفسيفساء ، إلا أن لوحاته صعبة التصنيف ، إذ ينقصها الانسجام الشخصي في الأسلوب .

أما زهر الصبيان (ولد في دمشق عام ١٩١٣) فهو من تلاميذ المرحوم توفيق طاروق ، ونشأ في جو الرسم التجاري في أسواق دمشق ، ولأزم الاسكندرية فترة من الزمن ، ولوحاته تمتاز بالإشراق الانطباعي والتغنى بالحياة البلدية ، ومناظر طبيعية الغوطة الخلابة .

كذلك نصير شوري فهو من خريجي أكاديمية القاهرة ، ويعدّ رائد الانطباعية في دمشق ، فواضيعه مقصورة على وصف طبيعة بلادنا والتغنى بألوانها الجميلة ، وذلك بأسلوب رقيق شفاف يذكرنا بلوحات « جونكيند » الهالتي التي كانت من أولى مصادر الانطباعية الفرنسية .

أما في ميدان النحت ، فإن جاك وردة (ولد عام ١٩١٣) من أقدم من عمل في هذا الميدان ، زار فرنسا ، وعاد منها عام ١٩٣٥ ، وظل يتابع هوايته حتى احترقها ، وله نشاط ملحوظ في الجلو الفني الدمشقي ، وتمثيله ذات طابع واقعي ، يذهب أحياناً حتى الرومانسية . وهو اليوم من موظفي وزارة الثقافة .



توفيق طاروق

« معركة حمص »



صلاح النابلس

ألوان ترابية (جوانى)

« إلى الشرق »

وبدأت مفاهيم الفن في التطور . وجاء الهامى روبر
ملكى (ولد في الاسكندرية عام ١٩٢٢) يتحدى
الأساليب بلوحاته السريالية بادية الأمر ، ثم الوحشية
ثم بطريقة فكرية تركيبيّة .

فكانت مناقشات ودهشات ! ثم مالبت أن قام
أدهم إسماعيل بطريقة حديثة أخرى تعتمد على الخط
المتحرك اللانهائى وللمباحات اللونية البراقة الحادة .

وأدهم هو أحد تلك الفئة من الفنانين والأدباء
الذين تركوا بلدهم الأصلي (أنطاكية) ولجئوا إلى
دمشق بعد كارثة انسلاخ انطاكية عن الوطن الأم ..
هذه الفئة التي تتوقد حماساً ، وتشتعل ناراً في حب
العروبة . ومنهم : زكي الأرسوزى صاحب المقالات
والكتب المدبرة في القومية العربية . والشاعر سليمان
الميسى . والأخوة إسماعيل ، وهم أربعة : صديق كاتب
وأديب معسوف ، وعزيز رسام كلاسي ظل في
استانبول ، وقد عاد منذ مدة قريبة ليعمل جنباً إلى
جنب مع أدهم ، ونعيم وهو أصغر إخوته ولهله أكثرهم
موجبة وأصالة ، وهكذا ومع أولى معارض أدهم
إسماعيل ، وروبير ملكى ظهر الاتجاه الجديد .

● الجيل الجديد

ازداد النشاط الفني وعدد الفنانين الذين راحوا
يطالبون بالاهتمام بعملهم حتى تقرر إقامة معرض

وقد أصيب الفن السوري بمصاب ألم بوقاة الفنان
فتحي محمد (١٩١٧ - ١٩٥٨) الذى ولد في جو
شعبى في حلب ، واستطاع بعمله المستمر وموهبته
الحقة ، أن يلتفت الأنظار إليه وبخاصة عندما احتفل
بالعيد الألفى لأبي العلاء المعرى ، وفاز بالجائزة الأولى
لمسابقة لعمل تمثال نصفي لقيسوف المعرة فذهب إلى
القاهرة حيث درس فن التصوير خلال ثلاث سنين ،
ثم أرسلته بلدية حلب على نفقتها إلى روما حيث
درس النحت والميداليات والبرونز ، وقال عدة جوائز
عالية ومحلية وعاد إلى وطنه لكن الموت لم يعمله
فتوفي بسرطان المعى ولم يتجاوز الأربعين من عمره !
ومعظم أعماله لا تزال في روما وهي ذات طابع
كلاسي يميل إلى البساطة والسلاسة في معالجة الكل .
وإلى التعبيرية القوية في تقديم الموضوع وأهم تماثيله :
عارية ، وبافع . وقد نالاً جائزتين ثمينتين في روما
وتمثال الموجة .

والحق يقال فقد كان لهذا الجيل المخضرم الغضل
الكبير في نشأة جيل جديد ، بدأ يتنقذ الفن ويقدر
تعاليمه . ورغم أن الشعب كان في نضال مستمر ضد
المستعمر : فكانت ثورة هنانو ثم معاهدة عام ١٩٣٦ ،
ثم استقالة رئيس الجمهورية آنذاك ، ثم العودة إلى
النضال بعد أن نكث المستعمر بالعهود . فقد كانت
الحركة الفنية تواصل نشوئها .

وفي عام ١٩٤٥ انتفض الشعب انتفاضة جبارة
فقطاً لما المستعمر رأسه ، وانسحب بلا حقه الخرى
والعار وتطارد اللعنات . وبدأت فترة امتازت بالنشاط
والحماس من جميع الوجوه . ودخل الجيل المخضرم
الفترة الثانية من حياته : فترة أولى خلال عهد
الاستعمار الفرنسى ، والثانية عهد الاستقلال والحريّة .

وكان من الطبيعي أن تظهر أفكار جديدة واتجاهات
عديدة تتفق مع أهداف مرحلة ملؤها العمل والتضال .

ومن الفنانين من ظل مثابراً على طريقته المعهودة ولكن الآخرين قاموا يطالبون وينادون بالتطور . فقد شعر بعضهم بأن البلاد قد أقبلت على عهد جديد امتاز بالوعي القومي . فالشعب بدأ يشعر بوجوده وبكيايته . ويدهي أن يظهر ذلك الوعي والشعور في الأعمال الأدبية والفنية .

وانطلق كل في اتجاه : قسم منهم أخذ عن مدرسة أوروبية ومضى فيها مقلداً أو موطوراً .

واقسم الآخر بدأ يحاول الأخذ من قديم التراث العربي والشعبي ليعبث في لوحاته ورسومه روحاً جديدة تميز عن الحاضر ... حاضر الأمة العربية .

وهنا ما يميز الجيل الجديد ، فنعم إسماعيل يأخذ عن الرسوم العربية القديمة والفن الشرقي ، ألوانه الساطعة وإشراقها الجميل إلى جانب الزخرفة والتعبير المحلي عن اليقظة ... وتقدمه سريع وملحوظ وأصالة في بروز ظهوره ، بل بدأنا نرى له بعض التلاميذ كالسيد عبدالقادر الأرنؤوط .

وبرهان كوكوتلي (ولد في دمشق عام ١٩٣٠) اتجه وجهة الفن الشعبي يأخذ عنه ألوانه وبساطته في الأسلوب وعلوئته في التعبير مضيئاً عليها نوعاً من التعبير الإنسانية ... وهو اليوم - بنية الدراسة والتطور - في رحلة طويلة مرّ بها بإسبانيا ثم مراکش وسوف يتوجه نحو أمريكا .

وعلى الهدف نفسه يسير هشام زمريق (ولد في دمشق عام ١٩٣٤) . ولا عجب فقد درساً في الأكاديمية نفسها (القاهرة) وعاشاً معاً فترة من الزمن إلا أن « هشام » يحب التبسيط الشديد في لوحاته ، مستعيناً بالرسوم الشعبية ليجد لنفسه طريقة وأسلوباً عريئاً جديداً .

أما أسعد زكاري (ولد في دمشق عام ١٩٣٠) فقد درس فن المهار في الإسكندرية ، ولازم الأستاذ



إسماعيل زكاري

زهر ووجه ألوان

سنوي في المتحف الوطني بدمشق يشترك فيه كل مواطن يهتد من اللوحات وتقدم ثلاث جوائز مالية لفن التصوير، وثلاث لفن النحت . وأقيم أول معرض عام ١٩٥٠ واشترك فيه ثلاثون فناناً ، وآخر معرض عام ١٩٥٧ واشترك فيه سبعة وستون رساماً ، ثم أبدل بمعرض الربيع والخريف بعد الوحدة .

وأُسست الجمعية السورية للفنون وكان قوامها الفنان نصير شوري ، وميشيل كرشه ، وعبد العزيز الشواقي . وما لبثت أن ظهرت رابطة الفنانين السوريين للرسم والنحت وهي تضم قرابة عشرين فناناً . وكانت كل منهما مركزاً للنشاط الفني ، حيث تقام المحفلات والمعارض ، وتلقى المحاضرات والأحاديث ، ويلتقي الفنانون والأدباء فيتناقشون في مشاكل الفن التي مالبثت أن ظهرت بكليتها .

في وزارة الثقافة المركزية . وخلال تلك المرحلة . مرحلة درعا ، إذا جازت لنا هذه التسمية ، انضمت شخصية الفنان حماد ، فقد كان من هواة التصوير ، وعمل مدرساً مدة طويلة حتى ذهب إلى روما فنال شهادات في التصوير ، والفريسك ، والحفر . (وهو الوحيد بين فنانينا الذي يتقن هذا الفن وله فيه أعمال ناجحة) . والميداليات .. واتسمت لوحاته برشاقة اللبسة ، ووضوح الألوان والتعبيرية الإنسانية . فحوران بلد فقير يعاني مصاعب عديدة لم يفت الفنان التأثير بها ، وتسجيل أحاسيسه عنها في لوحاته . على حين كان آدم يزيد من حدة ألوانه ، ويقلل من تلوي خطوطه ، ويقوى تراكيبه كما في لوحاته : الخطابة ، ومنظر من حوران .

أما محمود (ولد في دمشق عام ١٩٢٦) فقد كان طيلة دراسته في روما متشغلاً بالموسيقى لحركات القلب جامعة ، وه لتناغم الأصم ، في الألوان ... كما كانت طريقة الفنان الفرنسي جوجان لكنه نزع عما اللون الأحمر بإضفاف الأصفر القاقع واستعمل



سفوفية موشقية. في (ماسنيو) آدم إسماعيل

سيف واني . وأدرك أن مشكلة الفن الحديث هي اللون وأن : فإن المستقبل لابد أن يكون مله من قبل . عمل أحد قول فان جوخ ... فأقبل على مشكلة المساحة اللونية بمعها درساً وفحصاً فيأتى بالروائع من حيث الجراءة والتحدى وهدي أكبر ميزاته .

وفي حلب يحاول سامي برهان أن يدمج الخط العربي في فن التصوير ليأتى بفن عربي قديم .

كما أنه لا بد لنا من الإشارة إلى الجهود المخلصة التي يقدمها عدنان أنجيله في فن النحت وهو اليوم في الإقليم الجنوبي يدرس ذلك الفن .

وفي عام ١٩٥٧ عاد من روما ثلاثة من أقدر فنانينا : محمود حماد وأدم إسماعيل وممدوح قشلاق ، وهو أصغرهم سناً ، وعيّنوا مدرسين للفنون في درعا ، وهي مدينة صغيرة تعد مركزاً لحافظة حوران ، وهناك أمضوا سنتين تفرقوا بعدها ، فذهب محمود إلى القاهرة في وزارة التعليم المركزية ولحق به آدم



« نساء في سوق حمص » بريشة برهان كركول
(مجموعة الدكتور قطاينة)



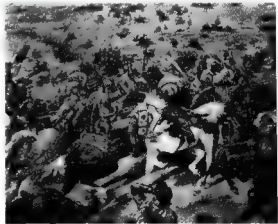
محمود حماد

جاسم - حشر عن بيرو

الخط المستقيم في تأليته ... ومنذ مدة قريبة أقام معرضاً اتبع فيه أسلوباً تعبيرياً قاسياً عرض فيه مشاكل الحوراثين : من قحط ، وجوع ، وعذاب وألم ... وكان لمعرضه ضجة كبيرة .

وعند ما ظهر الأسلوب الحديث ترك صلاح الناشف (ولد عام ١٩١٤ - درس في فلورنسا) طريقته القديمة (الزرقاء !) وانتقل إلى الخطوط المستقيمة ذات التوازن المائل والسطوح الصغيرة ذات الألوان الصارخة .

أما الحركة في شمال الإقليم ، ففي حلب ، كان الفنان القريب بنحاش قد اشترك وساهم في الحركة الفنية منذ البداية لكنه ما لبث أن ذهب إلى بيروت واستقر فيها .. وكانت لوحاته في بدايتها تميل إلى التبغني بجبال المرأة بأسلوب رومانسي ... وفي البلد نفسه شاب نشيط موهوب ، هو فاتح منبوس = (ولد في حلب عام ١٩٢٢) . ما لبث أن حل الجبهة الأولى عام ١٩٥٢ ، ثم ذهب في بعثة إلى روما .



نصعين من بوحة معركة حطين

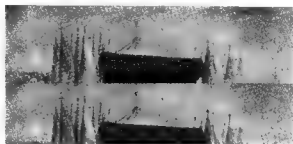
الشم الأيسر من البوحة

تطبيق طاروق!

وفيهِ تبدو لمعركة على أشدها . وقد صور ألبان نفسه عن شكل فارس عربي يهرل الصواعق على رأس الفارس الصليبي

كان في بدء أمره يعبر عن أحاسيسه بلغته الرومية والسريالية ، ثم ما لبث أن أصبح انطباعياً بأسما . وفي روما اليوم تحوز لوحاته الإعجاب والتقدير . ولا بد لي من أن أسجل نشاطه الجالية الأرمينية في حلب في الميدان الفني . فهناك « أكاديمية ساريان » تدريس القنون منذ أكثر من عشر سنين على يدي الأستاذ كابلان » ومن أشهر الرسامين الأرمين ، حزقيال طوروس الواقعي اللزقة .

أما في اللاذقية - المرفأ الباسم - فقد تقلد زمام النشاط الفني ، النادي الموسيقي يرأسه الموسيقى محمود عيجان . وفيه فرع خاص للتصوير يشرف عليه الفنان إبراهيم هزعة (ولد في عكا ١٩٣٣) وأسلوبه منتقل من الكلاسيكية إلى الانطباعية حتى التجريدية ، ولقد رافق وطنه إلى مؤتمر الشباب في « آكرا » حيث



الدور الأدبي في المرأة

بقلم الأستاذ محمد رشاد بدران

في أواخر القرن التاسع عشر مؤلفين موسيقيين أمثال : « فرى » و « بريستو » Bristow اللذين قاما بمحاولة ابتكار نموذج كبير للأوبرا الأمريكية عن طريق التقيد الحرفي للهاجج الإيطالية الشهيرة . ولم يُجَدِ اختيارهم موضوعات مسرحياتهم من بين القصص الأمريكية مثل : أسطورة « ريب فان وينكل » Rip Van Winkle ليضفي عليها الطابع الأمريكي ما دامت الموسيقى ذاتها كانت مستعارة بحذافرها من **الأسلوب الاستعراضي للأوبرا الإيطالية** المعروف باسم « بيلي كانتو » bel canto . وعندما احتلت دراما فاحر الموسيقى مكان الصدارة في برامج الأوبرا الإيطالية ، قام « فالتر دامروش » بنقل أسلوبها الموسيقي في الأوبرا التي كتبها عام ١٨٩٦ بعنوان : « الخطاب الأحمر » The Scarlet Letter حتى قبل عنها وقتئذ : إنها « غاتم النيلونج الآخر بنيو إنجلترا » على نسق مجموعة الأوبرات التي كتبها « فاجنر » بهذا العنوان .

وبعد جولة في الدراما الفرنسية استقى منها « دامروش » موضوع أوبرته « سيرانو دي برجراك » التي أنجزها عام ١٩١٣ . عاد بعد عدة سنوات وكتب أوبرا ذات موضوع أمريكي بعنوان « رجل لا وطن له » The Man Without a Country والتي وضع كلماتها الملحنة « آرثر جويتزمان » بعد أن اقتبسها من قصة « إدوارد إيفريت هيل » . وقد أخرجت الأوبرا على مسرح الميتروبوليتان في مايو من عام ١٩٣٧ . وبذلك أضيفت

في عام ١٨٥٩ جاء مجلة « هاربر » في ختام إحدى مقالاتها الرئيسية عن الفنون بأمريكا مانحه : « يمكن أن نستمر كل ما قاست به البلاد العريقة من تنوع و تشييد الهدى الشاعرة الأخيرة . وتستطيع أيضاً في الوقت المناسب أن تفتي ما قد تجود به قرائع مدبهيها من روائع تصور واثبات والتعب ... » . وكان الهدف الفني الذي يترسمه الأمريكيون وقتئذ هو : جلب التراث الفني الأوروبي إلى بلادهم بدلاً من القيام بمبتكراتهم في الأعمال الفنية . وكان تلك الأعمال سلمة يمكن شراؤها من السوق ونقلها إلى دورهم ومتاحفهم . وقد تسلمت هذه النظرية على عتوق حلال الأجيال التالية على هذا العهد . حتى أضحي القرن الأمريكي ينحصر في مجرد استيراد الأعمال الفنية من أوروبا ومحاولة محاكاتها . وكان كل ما استورد من هذا التراث الفني الأوروبي هو ما له الشأن الأكبر لديهم . فانتقدت عليه آمالهم وبذلت قصارى جهودهم في نقله ومحاكاته والاستعارة من أساليبه ماوسعهم استعارته ونقله منه .

وقليل من الناس من كانوا وقتئذ بأمريكا يستمعون إلى نصيحة « إيمرسون » عندما كان يردد القول بأنه : من حيث أن يحاول الأمريكيون تربية ما أنته عقربيات الماضي من معجزات فيه . بل على العكس إنه من الأحرر أن يشد الحبال ونفسه في حقائق جديدة تستمد ضرورتها وكهايا من ضروريات جمع الحالى . سواء أكان ذلك في الفن أم في الطريق أم في المنهج . في النص

وظلت هذه النظرية سائدة طوال القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين في سائر الفنون التشكيلية والعبارة والموسيقى وبنوع خاص في نموذج الأوبرا . فتجد

هذه المسرحية من ناحية أخرى تمثل نقطة تحول في أسلوب الأوبرا الأمريكية ، فأول مرة أخرجت بأمريكا مسرحيات انفصلت تماماً عن كل أثر من آثار الخشاكهة الأوروبية . وبرزت بكل صفاتها الأمريكية المحلية ربحاً عن ثقافة موسيقاها .

وتبع « هانسون » في السير في هذا الطريق « ديمز تيلور » Deems Taylor وكانت أوبراته على قسط من الاستعداد المسرحي مما ساعد على نجاحها إلى حد ما . واستمرت الحال على هذا المنوال من الاستغراق في انتقاء موضوعات أمريكية للأوبرات . بينما ظلت الموسيقى المسرحية تافهة ولا قيمة لها حتى ظهرت أوبرا « الحارب » The Warrior التي أخرجها « برنارد روجرز » على مسرح المروپوليتان . وتلور قصتها أسطورية حول أسطورة « شمشون ودليله » كما صوّرها « نورمان كروين » Crown . أحد قادة كُتّاب المسرحيات الإذاعية . ولكن ربحاً عن شهرته ومهارة روجرز ~~كان~~ إن الأوبرا سقطت تماماً ، عندما أخرجت عام ١٩٤٧ . لأنها مليئة بالخشو والإطالة ، ولا حياة لشخصياتها المسرحية . وقد كان في استطاعة « كروين » واضح كلماتها الملحّنة ، أن يكتب حواراً أقوى من الوجهة الدرامية ومن ناحية رسم الشخصيات المسرحية وإبراز الأثر الفعّال . لو تركت له حرية اختيار موضوع الأوبرا . ولكن يبدو أن « روجرز » فرض عليه هذا الموضوع العتيق الذي سبقه إليه كثيرون من مؤلفي القارة الأوروبية في المسرح وفي الأوبرا على حد سواء .

ولما « روجرز » فهو من الموسيقيين ذوي المهارة الفنية في الكتابة الموسيقية ولكنه . كمعظم من سبقوه من مؤلفي الأوبرا الأمريكية . كان يفتقر إلى الشعور بالقيم الدرامية واستغلالها في الموسيقى المسرحية .

وفي الحق : لقد طال الجدل بين النقاد المسرحيين بأمريكا بشأن هذه النقطة في كتابة الأوبرا . وكان

أوبرا أخرى إلى قائمة الأوبرات المصطنعة والمحاكية في أسلوبها للأوبرات الأوروبية الشائعة . وقد يلتبس العذر للجمهور فيقال : إنه ، وقد ولد أصلاً بمدينة برسلاو وكانت نشأته الفنية ودراسته الموسيقية بأوروبا ، فإنه كان وثيق الصلة الروحية بوطنه الأصلي ، وظل طوال حياته ألمانيا رغم تجنسه بالجنسية الأمريكية . ومن أجل ذلك جاءت مؤلفاته الموسيقية وأوبراته أبعد أن تقوم بتمثيل العقلية الأمريكية تمثيلاً صحيحاً . ولكن هناك مؤلفين أمريكيي الولادة والنشأة والثقافة ومع ذلك فلم يمنع كل هذا من اتخاذهم المنهج نفسه في محاكاة الاصطناع الأوروبي في كتابة الأوبرا . وقد أخرج هم مسرح الميروپوليتان في أوائل هذا القرن مسرحيات مثل : « زمار الرغبة » The Pipe of Desire لفردريك كونفريس و « مونا » لوريشيو پاركر و « ليلة كليوباترا » لهنري هادلي .

• • •

واستمرت الأوبرا الأمريكية ~~تتصّب~~ على ~~نبرة~~ الأسلوب الإيطالي لدراسة الاستعراض الغنائي أو الدراما الغاجنبرية . بالرغم من الموضوعات التي تتناولها التي كانت تنزع من التراث الأدبي الأمريكي . حتى جاء « هاوارد هانسون » وأخرج أوبرته الشهيرة بعنوان « ميري ماونت » Merry Mount في عام ١٩٣٤ . وهي تقوم على رواية خيالية لوقائع حدثت بالفعل بمستعمرة « توماس مورتون » بجهة « ميري ماونت » وتلور قصتها حول سقوط راع من رعاة الكنيسة البيوريتانية حاول انتحال غادة حسناء من هاوية الرذيلة فردّى فيها وجلب الموت لنفسه وللحساء . وموسيقاها كثيرة الجلبة وعلى جانب كبير من الخدافة والاصطناع . ولا ثم عن أي معنى من معاني الطرافة في الابتكار أو أية ملاءمة للعمل المسرحي الذي تتعامله . وهذا الحكم في رأينا يصدق على جميع الأوبرات الأمريكية من ذلك العهد والتي كان يقوم بإخراجها مسرح المروپوليتان . ولكن

تكتنف جوّ الجزيرة من أثر سبيء على أعصابه ،
فاختلّت قواه العقلية وأصيب بالجنون .

ويبرز من الأوبرا ميل « جروينبرج » الفطري
إلى المسرح الذى جعل منها نقطة تحوّل في تطور أسلوب
الكتابة الموسيقية المسرحية بأمرىكا سادت عن طريقه
كل الأوبرات التى أخرجت إلى وقتها بمسرح المروبوليتان
وتجد فيها « جروينبرج » يقوم باستعمال لغة موسيقية
عصرية انتشرت وقتئذ بأمرىكا ، وتستند إلى استغلال
عناصر إفريقية أمريكية من صور الإيقاع الخلاب
والحان مستمدة من أغاني التّونج الشعبية Spirituals
Negro . سواء كان هذا في الألحان المسرحية
المقردة أو في أغاني مجموعة الكورال . كما أن الأوبرا
تعالج موضوعات من صميم الإنسانية التى لا تتقيد بوطن
أو جنس ولا تلتزم التعصب لأية عقيدة من العقائد
الدينية .. وكل هذه الموضوعات التى وردت بالأوبرا
كانت منغلقة عواطفه درامية على جانب كبير من القوة .
تؤيد هذا ما يعطى استقوال على مشاعر المستمع بما لها من
جاذبية وسحر .

ومن كل هذا يتضح لنا أن هذه الأوبرا استطاعت
أن تضمّ كل المميزات الدرامية للأوبرا كـ مسرحية ، وكل
الصفات الخاصة بالموسيقى المسرحية القوية بحيث لم
تعدّ تطفئ الواحدة منهما على الأخرى . بل إنها تشترك
معاً في إقامة صرحها البنائى القوي .

وقام « جروينبرج » عسلاوة على ذلك بكتابة
مسرحيتين أخريين من الأوبرا : الأولى بعنوان « جاك
وعيدان الفول » Jack and the Beanstalk .
وضع كلياً « جون إيرسكين » . وهى مسرحية للأطفال
تعالج موضوعاً خيالياً . وقد أخرجتها مدرسة « جوليارد »
للموسيقى بنيويورك في نوفمبر من عام ١٩٣١ . والأخرى
أوبرا كتبت خصيصاً للإذاعة بعنوان « الدور الخضراء »
Green Mansions ، يستند موضوعها إلى قصة من
تأليف « هادسون » W. H. Hudson ، وقد أخرجت

المسرحيون يرون أن الأوبرا يلزم أن تكتب في المكان الأول
للمسرح ، والموسيقيون على عكسهم يؤكّدون ضرورة
كتابتها أولاً من أجل الموسيقى . والواقع يجب أن تكتب
الأوبرا من أجلها معاً ، ولا يلزم بأية حال تغليب إحدى
التأخيتين على الأخرى ، بل يجب قيام التوازن بينهما
وبين جميع العناصر الأخرى التى تدخل في بنائها .
فهناك إلى جانب هاتين التأخيتين عناصر الاستعراض
والمناظر والملابس والأصواء وكل ما يدور على خشبة
المسرح ويخلف « الكواليس » من أحداث وأعمال متممة
لربط عناصر الأوبرا كلها . وإبراز المتعة في مشاهدتها
وتتبع قصتها والاستماع إلى موسيقاها .

وكل ما يحدث دائماً عند ظهور مسرحية جديدة
من مسرحيات الأوبرا الأمريكية أن تجد . عندما تكون
الأوبرا على حظ وافر من الأهمية المسرحية . التقاد
الموسيقيين ينعون عليها ضعف موسيقاها وفاهتها . وعلى
العكس إن برزت منها الموسيقى دون الأوبرا المسرحية .
ودون حيوية شخصياتها المسرحية فإن التقاد بالمسرحيين
بهاجمونها عندئذ وينتمونها بالضعف المسرحي . وكان
مصر الأوبرا يصبح بذلك معلقاً على حكم يصدره دعاة
أى الوجهتين : المسرحية والموسيقية مع أن هاتين الوجهتين
نفسهما إنما تعبران عن صفتين متلازمتين في الأوبرا .
ولا بد من إقامة التوازن فيما بينهما عند بنائها وأن يراعى
هذا التوازن مع كل العناصر الأخرى التى تشترك في هذا
البناء عند تقييم مسرحية الأوبرا .

ولقد نشب مثل هذا الجدل : وبلغ درجة شديدة
من العنف . عندما كتب « لويس جروينبرج » أوبرته
التي يقوم موضوعها على دراما « جوجن أوڤيل » الشهيرة
بعنوان « الأمباطور جوتز » والتي أخرجت على مسرح
المروبوليتان في يناير من عام ١٩٣٣ . وتدور قصتها
حول أحد البوابين التّونج وقد ذهب إلى جزيرة من
جزر الهند الغربية ، ونصب نفسه إمبراطوراً عليها .
ولكن سرعان ما كان للقوى الخفية البدائية التى



« جورجى ويس » من إخراج الفرقة الثنائية الأمريكية بدار أوبرا الناد

« إنه قد يجد من الأعمال الحياتية أن يقوم المرء بإعداد كراسة موسيقية يستعمل عربون ثلاث ساعات » . واليوم أصبح من الأمور المألوفة عند التحدث عن « جورجى ويس » أن يقال عنها : إنها أوبرا « فولكلورية » ولكن مؤلفها في الواقع لم يطلق عليها هذه التسمية ولا أية تسمية إضافية أخرى سوى عنوانها الأصلي . كما أننا لا نجد بها من عناصر الفولكلورية بألحانها سوى نداءات الباعة المتجولين بحى الزنوج بمدينة « شارلستون » وفيما عداها جميع ألحان الأوبرا وشقتها من وضع « جيرشوين » وإبتكاره .

ولكنها أوبرا أمريكية قام صاحبها بصياغتها في نموذج جد طريف وذلك ربما عن أنه درس بباريس . وكانت نشأته الفنية على أستاذة الجليل الحاضر « ناديه بولانچيه » . ولكنه لم يحاك الأسلوب الفرنسي أو أى أسلوب آخر من أساليب القارة الأوروبية سواء في كتابته الموسيقية لأوبرا « جورجى ويس » أو مسرحيات الكوميديا الموسيقية التي أخرجها بمسرح برودواى أو في موسيقاه السيمفونية .

بإذاعة كولومبيا في سبتمبر من عام ١٩٣٧ ، وما يجدر ذكره هنا : أن « جروينج » كان قبل كتابة هذه الأوبرات الثلاث قد انساق في تهذيب الأسلوب الموسيقى الذى يقوم على أساس العناصر الأفريقية الأمريكية ، فكتب مقطوعات لفرقة أوركستراالية تشترك فيها مجموعة من آلات فرق « الجاز » Jazz مع مجموعة الأوركسترا السيمفونى ، وهى ما أطلق عليها فيما بعد في استعراضات مسارح برودواى اسم « فرقة الجاز السيمفونى » Symphonic Jazz .

وجاء من بعده « جورج جيرشوين » الذى عرف بحق استغلال هذه العناصر وهذه تفرق الموسيقى على نطاق أوسع وبذوق أسلم . فاستنداع عن طريقها أن يكتب أوبرته الشهيرة « جورجى ويس » Porgy and Hess . ففي عام ١٩٢٩ كان « جيرشوين » قد قرأ كتاب « دى بوز هيوارد » بعنوان « جورجى ويس » وهو قصة تعالج حياة الزوج بمدينة « شارلستون » بولاية جنوب كارولينا . فاستهواه موضوعها . ووطن إلى الإمكانيات الدرامية والموسيقية التي يمكنه إبرازها منها في صورة الأوبرا . وعندما صيغت القصة بعد ذلك في صورة المسرحية سهل الأمر لجيرشوين في الحصول على الكلمات المسرحية للأوبرا . فقام بهذه الصياغة « هيوارد » نفسه بالاشتراك مع شقيق « جيرشوين » . وفي صيف عام ١٩٣٤ انتقل جيرشوين إلى « غوى لإيلاند » . وهى تبعد عن مدينة « شارلستون » بعشرة أميال ، ومن هناك بدأ الكتابة وهو يدرس الألوان الخيلية والأغاني الشعبية ونداءات الباعة المتجولين بحى الزنوج بمدينة « شارلستون » ، وجميع نواحي حياتهم بكل ألوانها وظلالها : في أفراحهم وأحزانهم وشجارهم وسمرهم . وأضفى تسعة شهور في إعداد كراسة التوزيع الأوركستراالى الخاصة بأوبرا « جورجى ويس » حتى كتب بشأنها لصديقه « روبين ماموليان » يقول :



كراون يهبط بقتل روبير

الممثل الأول من لفيف - أول من أودع باريس وبيس

ARCHIVE

« ديوبس » وتعد نقطة تحول بل طفرة في تقدم أسلوب الكتابة المسرحية وتطورها في تاريخ الأوبرا . لا تزال للآن غير مقبولة للإخراج بدار أوبرا باريس . ولا تخرج هناك إلا بمسرح « الأوبرا كوميك » . وهذا بالطبع من قبيل تصف تجار المسرحيات والمخرجين الذين لا يحكون دائماً على كبار الأعمال الفنية بالمعايير نفسها التي يزن بها النقاد والموسيقيون تلك الأعمال .

وتتور قصة المسرحية بهذه « كاترش ر. و Catish Row »

وهو حي يقضه الزوج بمدين « شاولستون » بالقرب من جزيرة « كيثواه » Kithwah . وذلك في الماضي القريب من عصر وأهم شخصيات المسرحية « بورجي » وهو ربحي كسج يحترف التسلو . ويتنقل في عربة صغيرة تجرها ماعر . ثم شخصية « بيس » وهي عادة رحيمة كانت تعيش في كنف صديقها « كراون » Crown وهو أحد الزوجين الأشداء الذين يمدون في شح الصنائع وتغريهما من الفن . وفي إحدى المرات كان كراون يلعب « البرد » مع صحابه - (في الفصل الأول من الأوبرا) - وتلخص مع ريميه « روبير »

ومن الأمور العجيبة حقاً أن تجد مسرح المروبوليتان الذي فتح أبوابه لإخراج أوبرات ناعمة من المفازج الهلالية للأوبرات الإيطالية والفاخرية ، لا يزال إلى الآن لا يقبل لإخراج أوبرا « بورجي وبيس » على الرغم من إخراجها بأشهر دور الأوبرا في العالم ومن بينها دار الأوبرا بالقاهرة التي أخرجها في يوم ٧ يناير من عام ١٩٥٥ بواسطة « الفرقة الغنائية الأمريكية » . وعلى الرغم من ضخامتها إذ تقع موسيقاها في سبعة صفحات من صفحات كراسات التوزيع لمشحونة . وتشتمل المسرحية على ثلاثة فصول وتسعة مناظر .

ولكن لا يمنع نجنى أصحاب المروبوليتان عليها من أن نعرف بما لهذه المسرحية من شأن في تاريخ الأوبرا الأمريكية ، بل وفي تاريخ الموسيقى إطلاقاً . ولنتذكر دائماً أن أوبرا « بلياس وميليزاند » العظيمة التي كتبها

حجرة « بيس » ، فيقطع عليه « يورجي » طريقه ويخطفه . وعندما يحكي رجال الشرطة التحقيق لا يفوزون من الناس بأية إفادة من القاتل ، ولكنهم يقبضون على يورجي ويصلبونه معه كشاهد على الجريمة . وفي بيت يتشارك أسس « بيس » التي تجد نفسها بلا زوج ولا صديق « ريجي » إليها في أثبت دانه « « سيدون لايف » ويكرر محاولاته لإغرائها على « هرب معه إلى نيويورك وهذه المرة يجد صديقاً قسراً يهرب معه . وعندما يعود « يورجي » - من انتهاء التحقيق ولا يجد لها ركب عبرته ويرسل البحث عب .. ويسأل السار على هذه البايه

والمرسجة مليئة بالأغاني الجميلة التي رُغمًا عن صياغتها في القوالب الخفيفة مما ألّفه الناس بمسارح بروكواي الاستعراضية إلا أن هذا مع ذلك لا يضعف من شأنها : كالأحان درامية عظيمة جذابة بأغاني الأوبرا ، ولتذكر ما كان يقوم به « فردى » من إدخاله أغاني إيطالية خفيفة في أوبراته الكبيرة . فلم يكن هذا ليحط من قدرها بأي وجه من الوجوه . بل ساعد على نموّها وتطورها وتقريبها من مشاعر المستمعين فقيت إلى الآن حيلة في برنامج الأوبرا في العالم بأسره . رغم تضرر التقاد والمستمعين التقديميين . ونعني بالأحان « السوقية » الساذجة .

وكان « جيرشوين » يقوم في هذه المسرحية بكتابة أوبرا أمريكية تتناول في ألقائها بعض العناصر الفولكلورية وقد راعى فيها إقامة التوازن والاستسجام في استغلال هذه العناصر وفي الأسلوب الشعبي للأغاني بحيث كانت كلها تتكامل في العمل المسرحي للأوبرا . وكانت معالجته للمواد الفولكلورية بطريقة سامية مما يناسب الأسلوب العالي لكتابة الأوبرا فكان يرفع أبسط الأمور مما يدور في حياة الزوج بأسلوب شاعري ليقرّبه من آفاق الإنسانية المطلقة . وهذا هو الوضع السليم لاستغلال المواد الشعبية في أي فن من الفنون ، فالفن سمو وارتفاع ويقضي منك أن ترفع من شأن الأمور البسيطة في المعالجة الفنية ، ولكن دون إسراف أو مبالغة ، وليس بأية حال أن تهبط بأسلوبك الفني في المعالجة إلى حدود

وحدك معه وقتله . ولاد « بامرر » من « شاربون » واحتاً بحسيرة « كيتيول »

ويصل هذه الشخص شخصيه « سورتس لايف » Sportin' Life وهو ريجي جميع دأب على إغراء « بيس » بالحرب معه إلى نيويورك حيث يحتفل بالأعمال المربحة ولكنها كانت دائماً تصده وترفض الاستماع إلى إغرائه مؤثرة النقاء إلى حور « يورجي » . وكانت قد انتقلت للعبس معه بعد هروب كرون

وفي الفصل الثاني يتعمد السار عن مأثم « رويبر » الذي قتله كرون . ولكن هذا الفصل أيضاً يشهد على ناحية أخرى مفرجة من روح حياة هؤلاء الزنوج . إذ اعتاد هؤلاء القوم قضاء يوم من وقت لآخر في أبرعة الخلفية تحتأق حصرية « كيتيول » . ولقد ألح أصدقاء « بيس » عليها في التقاط معهم هذه الزفة قبلت رُغمًا من أن قلبها كان يحدّثها بسوا المهبة إن ذهبت . وفي نهاية الزفة عندما كانت تتأهب للعودة سمعت صوت « كراون » يناديها من خلف الأسيار الباسقة ، وعندما انصرف القوم خرج « كراون » من تحتها ليسك بها وهي تصده وتقول : « إرفع يدك عني ! إرفع يدك عني ! إرفع يدك عني ! » Your hands ! Your hands !

وهنا حق نواحه إحدى اللحظات الثابتة في القوة الدرامية . إذ يبين فيها « جير شوين » بموسيقاه ذلك التدرج النواي الدقيق بين حالات الإغراء والجفاء واحتضانها التدرجي ليجلّ محلها حالات من الرضا والاستسلام والرضوخ لسطوة إغراء لاسبيل إلى دفعه . فهو يبين هذا التدرج الموسيقي والدراي في نبرات الإلقاء الكلامي الذي تقوم بأدائه « بيس » عندما تقول : « إرفع يدك عني ! » وتكررها عدة مرات متتالية إلى أن يصبح كلامها فيما يشبه الخمس الخافت : وفي موسيقى الأوركسترا أيضاً وكل ذلك بصورة واقعية تأسرت وتستولى على مشاعرنا .

وبعد أيام قليلة تعود « بيس » . يد . كاتلينش روو - شنة مريضة وفي حالة شديدة من الإعياء . وعندما تستعيد قواها تعترف لهورجي بأنها اتخذت مع كراون على الحرب معه لأنها تخشى بآله ولا سبل لها في الاعتماد عليه ولكنها تصارحه بأنها لا تحب « كراون » وإنما سبها الحقيقي الذي يملأ قلبها فهو لهورجي فقط . وعندما ينشد يورجي تلك الأغنية الشهيرة التي مطلعها : « ما دام لك يورجي تتأكدي أن لك دبلا يحميك ! » ثم يقطع لها أطلس العهد والمواثيق لهايتها من كراون .

وفي الفصل الثالث عندما تهب الزوجة على المدينة وتبلغ دروتها من الشدة يتسلل « كراون » إلى منزل يورجي . ويحلل اقتصاد

السذاجة الشعبية لكي تتلاقى والمواد الفولكلورية التي تستخدمها .

• • •

وما تقدم بخلص لنا أن المؤلفين الموسيقيين بأمريكا حاولوا منذ القرن التاسع عشر أن يعرضوا مسرحيات من الأوبرا تقوم على موضوعات أمريكية ، ولكنهم قد أسرفوا كثيراً في محاولتهم مظاهرة أسلوب « الأوبرا الكبيرة » grand Opera الذي كان شائعاً في أوروبا حتى انحصرت جهودهم في محاكاتها الحرفية وحسب ، وأضحى أسلوبهم يفتقر إلى الطرافة والابتكار . ولكن « جبرشوين » باستناده إلى التقاليد الشعبية في الموسيقى المسرحية التي استفاها من تجاربه في الكتابة الموسيقية لسامح بروهوى . استطاع أن يتفادى هذه الكيوت التي تورط فيها من سبقوه . ولندكر أن اختيار الموضوع الأمريكي للأوبرا لم يكن ليكنى وحده لأن تعصيب المسرحية النجاح ، بل إن هناك عناصر أخرى متساوية في الأهمية كانت لمزاجاتها ما مهد الطريق نحو تكامل نموذج الأوبرا الأمريكية وأسلوبها ، تلك هي مقومات التعبير والمواد الموسيقية نفسها .

وجاء من بعد « جبرشوين » « دوجلاس مور » وهو من المؤلفين الذين عنوا بالمسرح الغنائي الأمريكي . وقد وجد في قصة « ستيبان فانسانت بينيه » بعنوان « الشيطان ودانيال ويبستر » The Devil and Daniel Webster نواحي من الفولكلورية الأمريكية والخلق والتشكير الأمريكي فطن إلى إمكان استغلالها في كتابة أوبرا بهذا العنوان من فصل واحد . ووضع له كلماتها المسرحية « بينيه » نفسه فأخرجها بالمسرح الغنائي الأمريكي بنيويورك في مايو من عام ١٩٣٩ .

وقد اتبع مور في هذه المسرحية كل تقاليد نموذج « الأوبرا كوميك » خصوصاً في تبادل الحوار الكلامي والغناء . كما أنه يستغل فيها كل الصفات المسرحية لنموذج « الميلودراما » melodrama التي يقدم

الأجزاء الكلامية فيها مصاحبة موسيقية من الأوركسترا . وفيما عدا ذلك فهو يجري وفق الطريقة المألوفة لتقسيم الأوبرا إلى عدد معين من أجزاء « الغناء المسرحي » Aria والديالوج الثنائي وأجزاء أخرى يقصها راوى على طريقة أسلوب الشعر القصصي Ballad . ولقد أدخل في الأوبرا الحائناً شعبية مما يقوم بعزفه الموسيقيون المتجولون بالريف الأمريكي Fiddle-tunes ورقصات ريفية مما هو معروف بولاية نيوجانكند ، وكان لكل هذا الشأن الأکبر في نجاحها والإقبال عليها .

ولقد قام « دوجلاس مور » بتأليف ثلاث مسرحيات أخرى : أوبريت بعنوان « الفسارس الأرض » The Headless Horseman كتبت خاصة لتلاميذ المدارس ولجاعات هواة . كما ألف موسيقى لتدعيم احتفال في مسرحية « فيليب باري » بعنوان : « الأجنحة البيضاء » White Wings ، والثالثة هي : أوبرا نراجيدية من ثلاثة فصول بعنوان « عمالق في الأرض » Giant in the Earth . وضع له كلماتها المسرحية « آرنولد ساندجورد » من واقع قصة كتبها « دولفوج » . وفي جميع هذه المسرحيات كان « مور » يوجه جل عنايته إلى الموسيقى الأوركسترالية بقسط أوفر من عنايته بالأغاني ومن أجل هذا تجد النقاد عندما يتحدثون عنها أو يشيرون إليها يتفادون دائماً إطلاق لفظة « الأوبرا » عليها ، بل تراهم يستعملون كلمة « المسرحيات الموسيقية » للدلالة عليها .

وجاء من بعد « مور » من ترسموا خطاه أمثال : « لاونست بيكون » Bacon الذي ابتدع نموذجاً طريفاً أطلق عليه اسم « أوبرا الحجرة » chamber opera كتب منه مسرحيتين : وغيره من صغار المؤلفين الآخرين .

• • •

وظهرت شعبة أخرى من مؤلفي الأوبرا الأمريكية أعظم شأناً من مدرسة « مور » تزعمها « فيرجيل توسون »

المسرحية نموذجاً من الأوبرا فريداً في نوعه ورفعها إلى مرتبة كبار المؤلفات الخالدة ذات الابتكار الطريف . وفي السنوات الأولى التالية على عام ١٩٣٠ كان لظهور أوبرات انتزعت موضوعاتها من صميم مشكلات العمال والطبقات الكادحة في مجتمع أوروبا بعد الحرب العالمية الأولى ما أثر في بعض الموسيقيين أمثال : « كرينك » Krenek الألمانى فكتب أوبرا « جوني المتهزأ » Jonny Spielt Auf التى حظيت بشهرة واسعة لفترة من الوقت . وقد بدأ الجمهور الأقاليم بألمانيا أنه من الأمور الطريفة أن يكون بطل هذه الأوبرا قائداً زنجياً لفرقة « الجازباند » وأن يجرم المؤلف على إلقاء بعض الألحان القليلة من موسيقى « الجاز » في الموسيقى المسرحية .

ولقد نمت من بعده « كورت فايل » Kurt Weill طريقة الالتجاء إلى موضوعات شعبية في سلسلة سطرت في تاريخ الأوبرا الألمانية في العصر السابق لحكم هتلر . وأهم أوبراته في هذه الفترة هي : « أوبرا بثلاثة مليات » Die Dreigroschenoper للكاتب الاجتماعي الشهير « برت برخت » Bert Brecht ولقد استبدل فايل في صراحة أغاني المسرح التقليديّة arias بالأغاني البسيطة العادية ، والأوركسترا بفرقة موسيقية شبيهة بفرقة « الجازباند » وكتب الموسيقى في أسلوب عاى ساذج حتى لم يمض وقت طويل إلا كان كل واحد من باعة الصحف بألمانيا يترنم بألحانها . ولكن الصفة التى تميزت بها دين موسيقى « جوني المتهزأ » هي إن الموسيقى ذات طابع حقيقى . ففي تمثيل صادق بالموسيقى عن الروح الألمانية في السنوات التالية لعام ١٩٢٠ وعن ذلك الصراع الذى نشب وقتئذ بين الطبقات الاجتماعية فيها وذلك التضكك والانحلال الذى أصاب ألمانيا بعد الحرب العالمية الأولى التى صورها « جورج جروتر » في صراحة قاسية . لهذا لا تخدعك تضاهة « فايل » فهي مصطنعة ذات معنى تستطيع أن تقرأه

الذى قام بكتابة أوبرا وحيدة تعدُّ على جانب عظيم من الأهمية في تاريخ الأوبرا بأسره . وهي مسرحية « أربعة قديسين في ثلاثة فصول » Four Saints in Three Acts وتولت إخراجها في فبراير من عام ١٩٣٤ بهارتفورد بولاية كونيتيكتات جماعة تسمت باسم غريب الشأن هو : « جماعة أصدقاء وأعداء الموسيقى الحديثة » The Friends and Enemies of Modern Music وقامت بوضع كلماتها المسرحية « جيرتود شتاين » .

ولقد قام « توسون » نفسه بتلخيص مقاصده في هذه الأوبرا في الكلمات الآتية والتي ورد ذكرها في تقديمات لعرضها بالإذاعة في عام ١٩٤٢ :

« أرجو ألا تولى بك الترجمة الحرفية لكلمات هذه الأوبرا ، بل تأويلات ذات مدان رمزية خاسفة ، فلو استطاعت الكلمات المسرحية التى قامت بها وأصحة الأشتار وما كتبه المؤلف من موسيقى دارية ، أن تثير فيك شعوراً بالسادسة الساذجة بما يشه العقولة الحائفة ، وقوة روحية تبع كل البعد عن المقاصد المادية بما يشبه النصف ، فإن المؤلف وواضحة الكلمات ليصليان جسدتها باسم قد نجما في أداء الرسالة التى يرمان إليها منور الإلهام المسرحية (١) »

وفي الحق إن موسيقى « توسون » قد سهلت لنا كثيراً من المشقة التى نلاقها في فهم المعانى المبهمة بما نوحى به كلمات « جرتود شتاين » . ولحانها تضم في تركيبها كثيراً من عناصر « الغناء الجرمجورى » القديم إلى جانب عناصر أخرى من الأناشيد القولكلورية الدينية بأمريكا . وهي كلها تمتاز بالجلاء والوضوح والدقة والإخلاص في تتبع نبرات الكلام الدارج . وعلى الرغم من بساطة لغته الموسيقية المتعملة لى تتابع الكلمات الداربية إلا أن كرامة الموسيقى لهذه المسرحية مليئة بالأفكار الموسيقية الدقيقة ويلمسات الخيال النخصب التى تمُّ عن أعلى مراتب الإلهام في الابتكار الفنى . وكان دون شك لكل هذه الصفات العالية ما جعل هذه

(١) نقلا عن صحيفة « نيويورك تايمز » في ١٢ مارس من عام ١٩٤٢ وكتاب :

America's Music — by G. Chase — McGraw-Hill, New-York, 1955.

منها صفات مسرحية عالية وأخرجت بعد ذلك بعام واحد بمدينة نيويورك مسرح الروبيلتان .

و « مينوتى » إيطالى الأصل ، ولد بمدينة ميلانو عام ١٩١١ ، وأقام بالولايات المتحدة وانتقل إلى رعيها منذ عام ١٩٢٨ ، ولكنه جاء إليها ومعها كل تقاليد الأوبرا الإيطالية بنوعها : « الأوبرا الهزلية » Opera buffa و « الأوبرا الجدية » opera seria ولكنه عندما أتم دراسته الموسيقية واستكمل مرانه الفنى بمعهد « كريتس » أصبح عندئذ أكثر إعداداً واستعداداً للمساهمة في محيط الأوبرا الأمريكية .

وكان يكتب بنفسه الكلمات المسرحية لأوبراته — أول الأمر بالإيطالية كما في مسرحية « أميليا » — ثم عندما أوصت بها هيئة الإذاعة الأمريكية الألفية N.B.C. لتذيعها في عام ١٩٣٩ ، قام عندئذ بترجمة كلماتها إلى الإنجليزية وأطلق عليها اسماً جديداً هو : « المأساة والغش » The Old Maid and The Thief ، ومنذ عهد قريب — (في عام ١٩٥٨) أخرجتها هيئة التلفزيون الأمريكية .

وقام « مينوتى » من بعد بكتابة أوبراته ذات الكلمات المسرحية الإنجليزية ، فأنجز من نموذج الأوبرا « الجدية » ثلاث مسرحيات : الأولى بعنوان « إله الجزيرة » The Island God وهى أوبرا من فصل واحد أخرجها له مسرح الروبيلتان عام ١٩٤٢ . والثانية أوبرا « الوسيط » The Medium وأخرجها مسرح « ياندر ماثيوز » في نوفمبر من عام ١٩٤٦ ؛ والثالثة — وهى أهمها — بعنوان « القنصل » The Consul وهى مأساة من ثلاثة فصول وأخرجت لأول مرة « بمسرح شوبرت » بفيلادلفيا في مارس من عام ١٩٥٠ .

وتنور قصتها بإحدى المدن الأوروبية الكبيرة في الوقت الحالى . وأهم شخصيات المسرحية : « جون سوريل » John Sorel وزوجته « ماجده » .

إن تيسر هذا لك بين السطور فتبين المأساة العميقة وراء ذلك المظهر اللاهى .

ومن أجل هذا عندما رحل « قابيل » في عام ١٩٣٣ عن ألمانيا ... وأقام بأمريكا ، كان له أبلغ الأثر من هذه الناحية في مؤلفى الأوبرا من الأمريكيين .

وأبرز المؤلفين الأمريكيين الذين ساروا في أعقاب « هـ » « مارك بليزشتاين » Marc Blitzstein الذى فطن إلى المغزى الاجتماعى الذى تحمله أوبرا « قابيل » بين طياتها فكتب مسرحيتين على متوالها . ولقد ولد « بليزشتاين » بمدينة فيلادلفيا عام ١٩٠٥ ، ودرس الموسيقى على كل من « إسكالبرو » Scalero و « ناديه بولانيه » و « آرنولد شونبرج » . وأولى هاتين المسرحيتين أوبرا بعنوان « سوف يهزم المهد » The Cradle Will Rock أخرجت في مبدأ الأمر عام ١٩٣٧ بنيويورك في صيغة مختصرة مما يلائم قاعات حفلات الموسيقى Concert Hall حيث استبدلت مصاحبتها الأوركستالية بمصاحبة من البيانو ، وبعد عشر سنوات أخرجت بمسرح « سيقى ستر » City Center بنيويورك مع مصاحبتها الأوركستالية الأصلية . والمسرحية الثانية بعنوان « الجواب لا ! » No for an Answer وأخرجت في يناير من عام ١٩٤١ بنيويورك . وبعض النظر عما تحمله هاتان المسرحيتان من مقاصد سياسية فلئنهما تبرزان مشكلات من صميم الحياة الأمريكية ، وموسيقاهما مصوغة بلغة عصرية أمريكية ، وفوق هذا فهما يستأثران بكل الميزات المسرحية للأوبرا .

• • •

وفي عام ١٩٣٧ أخرجت « إدارة أبحاث الأوبرا » بمعهد « كريتس » الموسيقى بمدينة فيلادلفيا أوبرا « هزلية » من فصل واحد لمؤلف شاب اسمه « جيان كارلو مينوتى » Gian-Carlo Menotti عنوانها « أميليا ذاهبة إلى حفلة الرقص » Amelia al Ballo برزت

ولما الإلقاء الملحن Recitativo ، وهو ما تصعب صياغته عندما تكون الكلمات المسرحية باللغة الإنجليزية ، فإن « مينوتى » عرف بحق كيف يتخطى تلك الصعوبة بمهارة فائقة .

وما لاشك فيه ، أن « مينوتى » يستند في كتابة أغاني الأوبرا إلى الأسلوب الإيطالي في الغناء المسرحي الذي يهدف إلى استعراض رخامة الصوت وقوته في الغناء ، ومن أجل هذا فهو على جانب كبير من الاصطناع . ولكنه عرف كيف يمزجه مع الأسلوب الأمريكى الواقعى البسيط .

أما أسلوب كتابته الموسيقية فهو بوجه عام خليط من عدة أساليب لمؤلفين متعددين حتى يسهل عليك أن تتبين فيه أثر كل من « بوتشيني » و « وردى » و « مورجسكى » و « ديوبسى » و « سترافنسكى » و « فولف فيرارى » و « رينشارد شتراوس » و « هيركوفيتش » وآخرين .

ورعنا عن أن موسيقاه تسهونا ببريقها وخفها في مواضع كثيرة من أوبراته إلا أننا لو سبرنا غورها لألقيناها على جانب كبير من السطحية ، وصل قسط ضئيل من الخيال والابتكار الطريف . ومع ذلك فإن « مينوتى » يخطئ اليوم بأمريكا بمركز المؤلف الأول الناجح في إخراج الأوبرات الأمريكية ، حتى يمكن القول بأنه يعد نظير « ميربير » Meyerbeer بفرنسا في القرن الماضى وهو الذى أصبح اليوم نسباً منسياً بباريس مركز عرشه في دولة الأوبرا الفرنسية أثناء حياته . وقد تساهل فيها لو كانت مسرحيات مينوتى سوف تستمر في نجاحها مستقبلاً لدى الأمريكين أم أنها سوف تلقى المصير نفسه الذى أصابته أوبرات « ميربير » بفرنسا ؟ هذا ما قد تكشف عنه الأجيال المقبلة .

• • •

وتعاقب المناظر في هذه المسرحية بين المسكن المتواضع الذى يقطنه وبين دار « القنصلية » التى لم يجد المؤلف الدولة التى تمثلها . « جون سوريل » هو أحد الرجال الوطنيين الأحرار والتأثرين على نظام الحكم ببلادهم ، ومن أجل ذلك تراه يحل محل زوجته المحصل على تأشيرة من القنصلية للذهاب إلى بلاد أخرى من البلاد الحرة التى يرغب الانسحاب إليها . ولكن تمسك البوليس السرى لسوريل يحمله على الانسحاب ، وتستمر مآجده وبعدها تحاول المحصل على التأشيرة من القنصلية مع حشد من الأفراد الذين يتساوون معها في الحالة ، وأما القنصل « الذى أطلق اسمه عنواناً للأوبرا فلا يظهر أبداً على خشبة المسرح ، ذلك لأنه يكون منصرفاً دائماً لإنجاز أعماله داخل حجرته المظلمة .

وفي الفصل الثالث من المسرحية - بهمه مرور شهر على ماورد بالفصل الأول - نجد « مآجده » بمنزله بجوار طفلها المختصر . وفي تلك اللحظة تصنها أخبار تفيد أن زوجها « سوريل » قد اعتبأ في الجبال بالقرب من الحدود . ولكن رجال البوليس السرى يمدون إليها ويحاولون إزاحتها لكن تبوح بأسما شركاء زوجها من بين جماعة الأحرار .

وفي الفصل الثالث تعود « مآجده » إلى القنصلية وحدهم وفاة أنها يطلقها . وعندما تفشل في الحصول على تأشيرة . ويكره البوليس ويقتنذ قد ألقى القبض على زوجها وهو يستأجر بـ « سوريل » تعود إلى المنزل وتفتح صفيور الفات وتومت خنقة . وفي سكراب الموت تنبهها الرؤيا فتشاهد زوجها وأنها والناس من حولها بالقنصلية وهم يتناحون في سبيل المحصل على تأشيرات للذهاب إلى بلاد الحرية .

ولا جدال في أن موضوع الأوبرا من الموضوعات التى دأبت صحف أمريكا على التحدث عنها وصفاً للبلاد التى لا تحظى أهلها بالحرية التى يتمتع بها الأمريكيين . لهذا لا عجب في أن تلاقى أوبرا « القنصل » نجاحاً كبيراً كمسرحية من المسرحيات التى يطيب للناس هناك التحدث بموضوعها . ولكنها أيضاً تعد من الوجهة الموسيقية من الأعمال الجليلة التى تستحق التقدير الفنى ، خصوصاً من حيث توزيعاتها الأوركسترالية والهارمونية العصرية ذات المركبات المتناثرة التى يستفها « مينوتى » بها لخلق الجو الملائم لمختلف المواقف الدرامية . على حين نجده يكتب ألحان الأغاني من تلك الألحان المسرحية التى تجرى وفق تقاليد الغناء الاستعراضى بالأوبرا الإيطالية .

الأوبرا أن تسمع بوضوح كل كلمة تقال فيها أو تغنى وإلا لما أمكن تتبعها بأية حال .

وأهم شخصيات المسرحية : « دينسا » Dinah زوجة « سام » أحد رجال الأعمال الناجحين بأمريكا . وهما يقطنان الضواحي ، ويسود حياتهما في اللحظة التي تعالجها الأوبرا نوع من القصور العاطفي الناشئ عن الفراغ السيكولوجي في حياتهما الزوجية . وفي عمرة من الإحساس بهذا الفراغ يلجآن إلى دار السينما ليسرّيا عن نفسيهما بمشاهدة عرض بعنوان « متاعب بتاهيتي » فيخرجان من قصته بموعظة تعيد الدفء إلى حياتهما الزوجية .

وتخلل هذا العمل المسرحي الفضيل نستمتع من وقت لآخر إلى تعليقات وانتقادات أجنبية من جانب « ثلاثي » Trio من الغنّين على نسق ما كان يجري بالترانجيبيا اليونانية القديمة ، ويتوافر على إنشاده امرأة ورجلان . « والكلمة » الموسيقية لهذه الأوبرا مليئة بكل المصطلحات الموسيقية المألوفة في أسلوب استعراضات « برودواي » الموسيقية ، فضلا عن التماذج الموسيقية الشعبية مثل « البلوز » و « الأسكات » "Scat" . والموسيقى مصوغة من أسلوب في دقيق وعلى جانب كبير من الطرفة في المعالجة وذات آثار درامية قوية .

وأما المؤلف الثاني ، « ولیم شومان » ، فقد اختار للتليفزيون أوبرا انتزع موضوعها من صميم الميول الأمريكية في دائرة الألعاب الرياضية فاختار لعبة « البیس بول » baseball التي يشغفها هو نفسه ، فأتخذ من قصة كان قد وضعها « إرنست ثاير » بعنوان « كاسي والمضرب » Casey and the Bat موضوعاً لأوبرته التي أطلق عليها اسم « كاسي العظيم » "The Mighty Casey" . وهي تصور مجد لاعب كبير من لاعبي البيسبول وانزاعه في النهاية رغم انتصاراته المتعددة . والأوبرا مليئة بالعناصر الشعبية التي تحيط

وثمة أمر آخر أثر في تطور أسلوب الأوبرا الأمريكية بصفة قد لا نجد لها نظيراً في البلاد الأخرى ، ذلك أنه مع تقدم أساليب الإذاعة والتليفزيون بأمريكا زادت فقرات برامجها وتنوعت بما لا يضارعها فيه أي بلد من البلاد الأخرى . وقد استلّج هذا إدخال برامج من الأوبرا القصيرة لمرضاها من بين الفقرات المتعددة الأخرى بالتليفزيون ، وكان من نتائج هذا ابتكار نموذج من الأوبرا المصغرة أطلق عليه « أوبرا الحجرة » Chamber Opera وقد تطور هذا النموذج أنجحاً بحيث أدخلت في عناصره الاستعراضية كل القوامات المناسبة للإذاعة التليفزيونية من حيث سرعة تنوع المناظر ، والمناظر التي لم تكن لتناسب المسرح من التي تلائم التصوير السينمائي أو التليفزيوني بحيث أصبحت الأوبرا لا تخرج عن كونها شريطاً من الأشربة السينمائية معه غناء وموسيقى . وأهم دعاة هذه الفكرة في الوقت الحالى اثنان : « ليونارد بيرنشتاين » و « ولیم شومان » .

وقد اشتهر الأول بقيادة الفرق السمفونية أولاً ، ثم كوّلف لاستعراضات مسارح « برودواي » . وأخيراً كتب أوبرا من هذا النموذج التليفزيوني تضم عناصر من الموسيقى « الجدية » serious music — على حد قول نقاد أمريكا — وموسيقى من أسلوب « برودواي » الشعبي الخفيف . والمسرحية بعنوان « متاعب بتاهيتي » Trouble in Tahiti وتحمل في طياتها نوعاً من النقد الاجتماعي لمشكلة من مشاكل الأسرة بأمريكا . وقد أخرجت بالتليفزيون الأمريكي عام ١٩٥٢ .

والمسرحية ، كما يقرر مؤلفها نفسه ، لا تتبع أي خطة مسرحية plot بالمعنى الصحيح الذي تدل عليه هذه القطة كما أنها لا تشتمل إلا على النثر القليل من « العمل المسرحي » . فهي تصوّر موقفًا سيكولوجيًا واحداً انتزع من حياة قرويين وتعالجه على طريقة أسلوب القصة القصيرة . ومن أجل هذا فلا بد عند أداء هذه

الموسيقى المسرحية بأوبراتهم الخالدة ، وبين هذه المسرحيات الفحة التي لم تكتب إلا من أجل فقرة إذاعية أو تليفزيونية وهي بذلك تستهدف دون شك إشباع أغراض غير فنية أو موسيقية .

• • •

مما تقدم يتضح لنا تماماً أن الأوبرا الأمريكية ، رغم بلوغها حدود الكمال والجمال الفني مع « جيرشوين » و « تومسون » و « بليتزشتاين » ، لا تزال تشق طريقها الفني دون معونة من هيئة من هيئات الأوبرا المعروفة . وبذلك ربما يقرر مصيرها خارج مسارح الأوبرا . ولكن على أى الأحوال أشعر بأننا لم نستمع بعد إلى النموذج الأخير للأوبرا بأمريكا .

بمعاب اليسبول من ياعة « القول السوداني » و « الفيشار » والمربطات إلى الصيحات التشجيعية التي يؤتيها المتفرجون . واللغة المستعملة في هذه الأوبرا هي اللغة الأمريكية الدارجة إلى أبعد حدود العامية . وإننى أعجب حقاً كيف استطاع أن يطلق اسم الأوبرا على مسرحية موضوعها يمثل هذه الفحاة والحفارة . فالأوبرا والموسيقى عامة كالأشعر وسائر الفنون الأخرى تحتاج إلى موضوعات سامية تستحق بيانها بالموسيقى والأشعر . وأما اللغة الدارجة والأفكار العامية والمناظر العادية ليست بأية حال من موضوعات الفن إطلاقاً . وإن البين الشاسع جداً بين ما قام به كل من « جورج جيرشوين » و « فريجيل تومسون » و « مارك بليتزشتاين » من إعلاء شأن فن



السِّينِيَا الْإِيطَالِيَّةُ

نشأتها وتطورها

بقلم الأستاذ صلاح السهامي

إليها أنصاراً من جميع الميئات ، وكان من هؤلاء «ماريا بيتشي» وهي فتاة كباريه قامت بدور خطير . إذ كان بينها ملاذاً لقادة حركة المقاومة .

وفي بيت «ماريا بيتشي» أيضاً ، وفي خلال المناقشات التي كانت تدور أثناء حظر التجول ، نشأت الفكرة الأولى لإنتاج فيلم يمثل حركة المقاومة بأخطارها وانتصاراتها ، والمشاعر الإنسانية التي تفيض بها قلوب رجلها ونسائها .

ولم يكن الوقت قد حان بعدد . ولكن حركة المقاومة أخذت تنمو ، وبدأت أصوات المعارضة تتحول تدريجياً . وفي صحف الطلبة ظهرت الدعوة لأن يكون الفن صدى لمشاعر الشعب وآماله ، وتعبيراً عن الواقع الإيطالي الذي عملت الفاشية على إخفائه وتزويره طوال واحد وعشرين عاماً .

وكان هذا كله باعثاً لحركة الواقعية الجديدة ، فما إن تم تحرير روما ، حتى كان رجال السينيَا أول من عمل على التعبير عن روح الشعب الإيطالي وآلامه الماضية ، ومقاومته الباسلة ، فقررُوا إنتاج فيلم «روما مدينة مفتوحة» .

كانت أول مشكلة واجهت السينيَاتين الإيطاليتين ، هي : رفض جميع شركات الإنتاج والتوزيع في روما المساهمة في الفيلم ، واضطر «روسيليني» وصحبه إلى

شهدنا في القاهرة أخيراً فيلم «السقف» ، وهو فيلم إيطالي من إخراج «فيتوريدي ميكا» الذي ساهم بدور كبير في نهضة السينيَا الإيطالية في أعقاب الحرب العالمية الأخيرة . وفيلم «السقف» يروي قصة بسيطة عاشتها كل أسرة جديدة ، وهي قصة زوجين يبحثان عن مسكن يأويهما . ويعرض لنا الفيلم صوراً واقعية لحياة الناس في المساكن المزدحمة حيث لا يتاح لأي فرد أن يعيش حياته الخاصة ، ومحاولات البحث عن مسكن رخيص ولو كان هذا المسكن في بيت آبله للانهيار ، ثم بصور في النهاية محاولة جماعية بشاركها مجموعة من البنّائين لتشييد مسكن صغير في أرض فضاء في أطراف المدينة . ونرى صورة جميلة للتعاون بين هذه المجموعة من الناس من أجل تحقيق أمل صديقهم في أن تكون له حجرة واحدة تضمه وزوجته تحت سقف واحد .

وبعد هذا الفيلم امتداداً لحركة الواقعية الجديدة التي نشأت في إيطاليا في أعقاب الحرب العالمية الأخيرة ، ثم بدأت تنحصر موجتها منذ بضع سنين . وقصة الكفاح من أجل بيت الفيلم الإيطالي ، وخلق مدرسة الواقعية الجديدة : هي قصة مجدر بنا أن نلم بها ونعرف تفاصيلها .

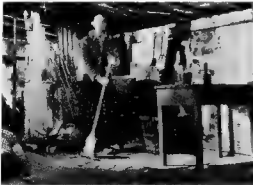
قُبيل نهاية الحرب ، وفي أثناء الاحتلال الألماني لإيطاليا ، نشطت حركة المقاومة السرية ، واجتذبت

ولم تلبث واقعية الفيلم من تصويره في أماكنه الحقيقية ، ولا من مجرد تصويره لأشخاص عاديين ، وإنما اكتسب صبغة الواقعية من موضوعه وشخصياته ، فقد أبرز الفيلم عنصري الحياة في روما في ذلك الحين ، والحساس والأخطار التي يعيش فيها القائمون بحركة المقاومة ، والقلق والحُموم التي يعانيها عامة الناس ممن يحاولون أن يعيشوا حياتهم العادية ، ولكنهم يتعرضون للتفتيش من حين لآخر ، بل إنهم أحياناً لا يجدون الخبز الذي يحتاجونه لغذائهم .

وهكذا نجح الفيلم ، فأصبحت السينما هي المعبر الأول عن مشاعر السخط الأدبي والمادى التي كانت تسود الشعب الإيطالي ، وأصبحت السينما هي بداية البحث الفني كله .

• • •

وبدا تيار الواقعية الجديدة يغزو السينما الإيطالية ، فظهرت أفلام « مارجو الأحذية » ، و « الحياة في سلام » ، و « سارقو الدراجات » ، و « روما الساعة ١١ » ، و « قلوب بلا حدود » ، و « معجزة ميلانو » . وكانت هذه الأفلام جميعاً من إنتاج رجال لم يبرزوا في عالم السينما من قبل ، ففي هذه الفترة اختفت



إحدى لقطات فيلم « معجزة ميلانو » التي تعرض للتدشين في إيطاليا



دى سيكا يوجه الممثلين غير المحترفين في أثناء إخراج فيلم « السفن »

أن يقضوا في البحث عن الأموال اللازمة وقتاً أطول مما يقضوه في إنتاج الفيلم ذاته .

وكانت روح المقاومة قد نمت في نفوسهم فبدوا العمل في الفيلم فعلاً قبل أن تتوفر لهم المال المطلوب . وكانت تسود الجميع روح متوثبة حديدة ، فقبل الممثلين العمل دون أجر ، بل إن « ماريا بيتشي » (وقد قامت على الشاشة بدورها في الحياة) قدمت أثاث منزلها لاستخدامه في تصوير مناظر الفيلم .

وتوقف العمل في الفيلم مرات ، وكان الفنيون يجمعون القليل الذي يملكونه ويقدمونه ليستمر العمل بضعة أيام . وفي هذا الوقت لجأ « روسيليني » و « آنا مانيانى » إلى بيع ملابسهما الخاصة لتوفير بعض المال اللازم للاستمرار في العمل .

وفي هذا الجو المشتعل والتعاون الحامس ، أمكن التغلب على الصعاب وتم إنتاج الفيلم .

وعندما عرض الفيلم توطدت دعائم مدرسة الواقعية الجديدة ، فقد هز الفيلم مشاعر جميع من شاهدوه ، وغزا أسواق السينما خارج إيطاليا ، ورحب به النقاد والفنانون في كل مكان .

وقد تميز الفيلم بالأمانة والصدق في التعبير عن الجو الذي كان يسود روما أثناء الاحتلال الألماني .

حول الأطفال ، وهو فيلم « مامو الأحذية » وهو صارخ في واقعيته . وقد لقي الفيلم نجاحاً خارج إيطاليا أكثر مما لقيه في إيطاليا .

• • •

واستمر الاثنان في معالجة مشاكل الساعة فهدما أفلام « ساركو الدراجات » و « معجزة ميلانو » ، وكان لهذه الأفلام صداها البعيد ، إذ أحرزت جوائز عديدة في مهرجانات السينما العالمية .

ولكن هذا النجاح أفرغ بعض الجهات بدأت بعض الصحف تهجم « زفاتيني » و « دى سىكا » وتطالب البوليس بالحد من تعاونهما ، ووقف نشاطهما السينمائي الثوري .

ولم يقتصر الأمر على حملات الصحف بل بدأت شركات الإنتاج تساو « دى سىكا » فحرضت عليه إحدى الشركات أن يخرج فيلم « دين كاميلو » . وهو فيلم « ميم » بهجة من وجهة نظر الفاشيكان ، واشترطت موافقة على ذلك نظير قيام الشركة نفسها بإنتاج فيلم « إمبرتوز » ولكن « دى سىكا » رفض أن يخضع للمساومات أو للضغط .

وكان نجاح السينما الإيطالية في اجتذاب جماهير السينما في العالم باعثاً على اهتمام هوليوود بها . فاقترحت هوليوود في برامة أن تمد يد المساعدة لهذه الصناعة الناشئة ، وعقدت الاتفاقات لإنتاج أفلام مشتركة .

ووقعت صناعة السينما الإيطالية في الفخ ، إذ بدأت شركات الإنتاج تقوى تيار الأفلام الجنسية والانحلالية والتاريخية ، وأخذت تتصيد العناصر القوية في السينما الإيطالية لتتحرف بها عن تيار الواقعية .

وبدا جمهور السينما الإيطالية العالمي يفاجا بأفلام تافهة تقدم له باعتبارها أفلاماً إيطالية . وأخذ الناس يلمسون اعداد موضوعات الأفلام الإيطالية التي بدأت ترتدى زياً قشياً من السينما سكوب والألوان ، ولكن

السينما الفاشية ورجلها نهائياً ، ونهض جيل جديد من السينمائيين عبروا عن الاتجاهات الجديدة .

وكانت الأفلام الإيطالية في هذه الفترة أكثر حيوية ونضجاً من الإنتاج العالمي كله ، وقد استمدت جويتها من اهتمامها بالواقع ومشكلات الساعة والموضوعات الإنسانية الجوهرية .

وبهذا كانت الأفلام الإيطالية أصدق شاهد على أن السينما هي صدى للنظام الاجتماعي السائد ، فقد بدت الأفلام كلها وكأنها تعبر عن ثورة اجتماعية .

وفي هذه الفترة برز عنصران قويان هما : المخرج « فينوريدي سىكا » وكاتب السيناريو « زفاتيني » وما زال « دى سىكا » و « زفاتيني » يعملان لواء الواقعية الجديدة حتى اليوم .

وقد بدأ تعاون « دى سىكا » و « زفاتيني » في فيلم « الأطفال يراقبوننا » وهو فيلم أنتج في أواخر عهد الفاشية إلا أنه كان بمثابة الأمل الذي برق في الأفلام يشير إلى المستقبل المشرق ، فقد عالج هذا الفيلم مسئولية الآباء نحو الأبناء ، وهادم الانحلال الأخلاقي الذي انساق إليه الشعب الإيطالي في ظل الفاشية .

وكان الفيلم الثاني لزفاتيني ودى سىكا يدور أيضاً



لقطة من فيلم « معجزة ميلانو »



سيراز زفاتي يذاع عن الاتجاه السينمائي للسبنا

أنصار للاتجاه الواقعي من بين العاملين في السينما الهندية واليابانية . وكذلك فإننا نورد فيها بعد إحدى مقالات : زفاتي ، التي كتبها معبراً فيها عن وجهة نظره عن الاتجاه الفكري للسينما الإيطالية .

ولا ريب في أننا في أشد الحاجة إلى الإلمام بالمدارس الفكرية المختلفة التي أسهمت في توجيه السينما العالمية ، إذا أردنا تنشئة جيل من السينمائيين يؤمن بالجمع بين الفن والفكر في حقل الإنتاج السينمائي العربي .

يقول سيراز زفاتي :

تعد أحداث الحياة اليومية لأول وهلة رؤية وهلة ، والواقع أن هذه الفكرة تلامس ما دامت نظرتنا للحياة سلبية ، وما كنا لا نبدل أي جهد لتغلب كل الركود العقل . وهذه مسيرة الطبيعة هي التي خلقت الشعور الخاطي ، بضرورة أن يحتوي الفيلم على قصة تصلي على الواقع عصى الإثارة والروعة ، ولكن القصة ، بهذه الصورة ، تحول دون معالجة الحياة اليومية بصورة مباشرة صريحة ، بل إنها لتجس بأن لا يمكن تصوير واقع الحياة دون تدخل عناصر خيالية صناعية .

وإذا كانت حركة الواقعية الحديثة في السينما قد نجحت في شيء ، فإن أهم نجاح أحرزته هو : أنها أبرزت أن الاتجاه إلى « القصة »

هذا الذي لم يندع الناس ، وفقد الكثيرون الحق بالسينما الإيطالية .

• • •

وإذا كان بعض السينمائيين الإيطاليين قد انساقوا في التيار الانحلائي ، فإن هناك آخرين قاوموا وما زالوا يحافظون على مستوى الواقعية الإيطالية في إصرار .

ويروي لنا « دي سيكا » كيف دعاه « هوارد هوز » إلى هوليوود . ثم عمد إلى إذلاله فتركه عدة أيام دون أن يلتقي أحداً من الناس ، أو يقوم بأي عمل . وكانت هذه أولى الصدمات التي واجهها « دي سيكا » في هوليوود .

وفي هوليوود صادف « دي سيكا » الأزمات نفسها ، التي واجهت كل من حاول أن يحتفظ بطابعه . فلم يتم الاتفاق بينه وبين « هوارد هوز » ثم عرض عليه « سترنليث » قصة فيلم تلور حوادثه في إيطاليا . ووجد « دي سيكا » في هذا الفيلم فرصة العودة إلى بلاده . ولم يكن في موضوع الفيلم ما يشير اعتراضات من جانب « دي سيكا » فتم الاتفاق ، وعاد « دي سيكا » إلى بلاده وقد عرف الكثير عن هوليوود .

ولم يتخل « دي سيكا » و « زفاتي » عن إصرارهما على السير في الطريق الذي رسماه لأنفسهما . وما زالوا يجاهدان من أجل استمرار تيار الواقعية الجديدة رغم كل العقبات التي تعترضهما . وقد عبر « دي سيكا » عن إيمانه قائلاً : « إن أنتج الآن فيلم (السقف) وإن لوائت من أنه لن يفسى وقت طويل حتى يرى عدداً كبيراً من المخرجين يعودون إلى الواقعية الجديدة إن الواقعية الجديدة لم تمت وستنصر في النهاية » .

• • •

وقد ساهم « زفاتي » أيضاً في الدفاع عن حركة الواقعية الجديدة وتوضيح فلسفتها ، واكتساب عناصر جديدة لتأنيدها . وقد كان لمقالاته في هذا الموضوع صدى كبير لدى المهتمين بالسينما في أنحاء العالم . ولعلها كانت من العوامل التي ساعدت على ظهور



لقطة من فيلم «أمريتو» الذي رفض دى سيكا المساهمة على إنتاجه

بهذا المعنى ، يمكن سوى وسيلة لإيجاد العصر البشرى وشاولة لغرض أساليب متينة بالية على من يجب أن يتفاعل مع الحقائق الاجتماعية القائمة

وقد أمكننا الآن أن نتبين أن الواقع غنى بأحداثه وأنه يكفى وحده لنخلق عمل فني كامل ، وأن مهمة الفنان لم تمت خلق مواقف منفصلة لتتبع مشاعر الجماهير أو إثارتهم ، وإنما مهمته هي جعل هذه الجماهير تتفاعل مع الواقع الذي يحيط بها إما بالرضا وإما بالظن . وقد كان وصول إلى هذه النظرية للفن تسيراً طويلاً أحسست به يهز أعمالي ، وكنت وددت لو توصلت إليه منذ أعوام طويلة ، ولكن للأسف لم أصل إليه إلا في أعقاب الحرب الأخيرة . وسند ذلك نحن صادف الشعور بأن تجنب الواقع كان سياسة تكررت اثني إنسانية التي أعثر بها .

وقد كان المنهج القديم في كتابه القصة السينمائية يقتضيه على اختراع لحداث . فإذا خطر لكاتب معالجة موضوع إضراب العمال مثلا ، أصفى من الفكرة من خياله ما يجعل الإضراب مجرد حدث يرتبط بين شخصيات قصته . أما اليوم فإن سبب هو الكشف والتقص حيث يروى القليل أحداث الإضراب ، ويعرض أكبر قدر من الخفائز الإنسانية والاجتماعية والاقتصادية المتعلقة به والمستمدة من الحياة بسبب . وقد مضى عهد كما لا نثق فيه بالواقع ونهرب منه ، وأصبحت اليوم نضع ثقتنا كلها في الحقائق والناث . ويقتضينا ذلك أن نتصق في واقع الحياة ، وأن نبرز ما فيه من قوة ومن انفعالات كانت حتى عهد قريب غائبة علينا . كما يقتضينا أيضاً أن نهتم اهتماماً حقيقياً صادقاً بما يجري حولنا ، وأن نبث من أعماق القيم الإنسانية الحفية . ولذلك يجب ألا يقتصر ميدان العمل السينمائي على الأذكاء وصغيم ، بل ينبغي أن يضم أيضاً قوى النفوس القوية الواثية من أصباب المثل الرقيقة .

وإذا كانت الواقعية الحديثة تنطوي على احترام صادق للفنس وما يجري في العالم من أحداث ، فإن منهجها يختلف كل الاختلاف عن السينميا الأمريكية . فبينما تسرد أصداء المذهب الواقعي رفقة جارية في أن يروا الحقائق وينصو في أعمائها ، تلتجأ السينميا الأمريكية إلى تشويه الواقع .

وفي أمريكا اليوم أزمة في موضوعات الأفلام ، أما الواقعيون فلا يمكن أن يتمرسوا لمثل هذه الأزمة . فليس من الممكن أن تعوز الكاتب الواقعي الموضوعات والحياة من حوله تدور في صلبها . إن أي ساعة من نهار أو ليل ، وإلى شخص يصلح موضوعاً لفيلم ما دام الفنان قادراً على الملاحظة وإلقاء الضوء على العناصر المتكاملة التي تحيط به . وهكذا تتبين أنه لا توجه أزمة في الموضوعات ، وإنما هناك عجز عن تفسير مدلولات الحوادث . وقد أوضح منتج سينميا أمريكي هذا الفرق في مثل يبدو غريباً ولكن تفسيره بسيط ، إذ قال : « إذا تجنب نصلاً سينمائياً عن طائرة فناناً في أمريكا نضخله على هذه الصورة الطائرة لتحلق في السماء مدفع يطلق نيرانه .. الطائرة تسقط على الأرض . أما الواقعيون فيستغيلون المنظر نفسه بهذه الطريقة : الطائرة تحلق في السماء ... الطائرة تحلق في السماء ثانية .. الطائرة تحلق في السماء مرة أخرى .. » . وقوله هذا صحيح ، فقد جبرت السينميا في الماضي على أن تجعل كل موقف من المواقف يقود إلى موقف آخر ومالات ورايع في تتابع سريع مستمر هو النتيجة الطبيعية لهذه الثقة صلاحيه ساذجة بحتاً في الحياة في السينميا . أما اليوم فإنتنا عندما تصور موقعاً ، ندرس بالحاجة إلى أن نطيل اللقاء عند هذا الموقف ، وذلك لأن هذا الموقف الواحد ذاته يعطى عن أصداء واستعدادات يمكن أن تمتد بجميع جوانبه إلى غيبسها . بل يستطع اليوم أن نقول في المصطنع أن تحتل هذه الحقيقة ، تحت أي جسيمة من حقائق الحياة ونحن نستطيع أن نحلل هذه الحقيقة ، نحن سبب موضوعاً سينمائياً جذراً بالمشاهدة .

ونفسر ذلك مثلاً ، فقد كانت محاولة رجل وأمراته العثور على مسكن لا يستغرق عرصاً على الشاشة أكثر من دقائق معدودة ، أما لدى الواقعيين فإن هذه المحاولة يمكن أن تكون موضوعاً سينمائياً فيلم كامل يمثل كل ما في هذه المحاولة من مغزى وكل ما لها من أصداء . ونحن لا ندعي أننا قد وصلنا إلى تحليل كامل صادق للموقف الإنسانية ، ولكننا نقوم بمجهود في هذا السبيل ، ولعل مما يبرر جهودنا تلك الطمعية التي زرع بها الإنتاج السينمائي .

ونحن إذا كنا لم نصل إلى الحد الذي نريده بعد ، فإنه لا تغصنا الرغبة في بذل المجهود والتهتم والتصارن للوصول إلى هذه الغاية .

إن دوراً الرئيس اليوم ليس محاولة صيغ المواقف الحالية بتابع الواقعية ، وإنما تعمير الأشياء كما هي بدلها وبمفاهيمها . وإحياة ليست كما تصورها القصص . إنما الحياة شيء مختلف تماماً ، ولا يتأتى فهم الحياة وإدراكها إلا بالبحث الدقيق المتواصل في صبر وأناة .

وفي اعتقادي أن أهم ما يحتاج إليه في وقتنا هذا ، هو اليقظة الاجتماعية ، وأن أفضل موقف يمكن أن يتخذه المرء في العصر الحديث هو أن يشغل نفسه بالبحث في واقع الحياة ، فينهال بالواقع هو الذي يسيء إلينا وإلى عالمنا . ويجب أن نصل إلى الواقع نفسه بلا مقدمات . ويجب على السينميا إذا أرادت أن تصور جونا أو مضطهداً أن تسميه

عن الشاشة يقومون بمهامهم اليومية العادية ، فإن ذلك يساعد على معرفة كثير مما يتقصدهم معرفة عن واقع حياتهم ولتأخذ مثلا موضوعاً بسيطاً مثل : ذهاب امرأة لشراء زوج من الأحذية ، إن هذا الموقف لا يستغرق أكثر من بضع دقائق ، فكيف تستطيع أن تجعل موضوعاً بسيطاً يستغرق حوالي الساعتين ؟ إن من واجب الكاتب السينمائي أن يحلل هذه الحادثة ، ويرز ما سبقها وما لحقها وما عاصرها من أحداث .

ويستطيع الكاتب أن يعالج ذلك بالتفصيل . إن نحن الحذاء حينها ، فكيف استطاعت المرأة أن توفر هذا المبلغ ، وكيف قست من الوقت في جمعه ؟ ولماذا جهدت بذلك للحصول عليه ؟ وما مدى أهمية الحذاء بالنسبة لها ؟ وما الذي حورت نفسها منه لتتخذ هذا الحذاء ؟ ومن ناحية أخرى من هو بائع الأحذية ؟ وما الذي يدفعه إلى التمسك ، إذ تسلمه المرأة على سعر الحذاء رغبة في تحقيقه . وما هي ارتباطات هذا الرجل المنزلة ؟ هل له أولاد ؟ وما هي مطالب هؤلاء الأولاد ؟ .

وبكذا تكون مهمة الكاتب السينمائي التعمق في صميم الأحداث والكشف عما يخفى بين طياتها . وهو إذ يحلل الأحداث البسيطة بهذه الطريقة يعينه أمام عيننا حالاً مريضاً غنياً يقيمه ويوضح لنا الدوافع الاجتماعية والاقتصادية والبيولوجية لكل خطوة .

وبعد نلبي الأقدام مادتها من هذا الكثر الذي لا ينهد وهو « الواقعي » ، فرب قدم ذلك السينمائي ، ونكسب أهمية الاجتماعية وليس هناك ما يثبت على الضيق أكثر من أولئك الأطباء الخياليين الذين تصورهم القصص . إن الناس جميعاً يتصرفون لرؤية الإنسان الحقيقي الذي يعددونه في حياهم اليومية وهم عندما يرونه على الشاشة في نفوسهم الاهتمام نفسه الذي يساورهم عندما يرون جماعاً من

باسمه الحقيقي الواقعي ، لا أن تبقى أسطورة حول جورج الرجل . فالأساطير ليست من مهام السينمائي كما تفهمها .

ورم أننا نسم بأنه من الممكن تحليل الواقع بالأساليب القصصية . فلو أن رى أن من واحد حركة الوثائق الحديثة ، إذا أرادت الحياة الجديدة بها ، أن تحتفظ بطايعها الأولى التي تميزت به ، وهو طابع التحليل التسجيلي لا القصص .

وليست هناك وسيلة أخرى غير السينمائي لما التقدر على أن تصور الأشياء والأحداث في طورها من يوم لأخر ، فالسينمائي تمكن أكبر الإمكانات التي تمكنها من إبراز الواقع أمام أكبر عدد من الناس . وأن القوة التي تمكنها السينمائي لتلقى عليها مسئولية كبرى ، إذ يجب على السينمائيين أن يحاولوا جعل كل إطار في الفيلم له قوته ، ولا يتحقق ذلك إلا بالنفوس أكثر فأكثر في صميم الواقع . ولشبكة الأدبية والفنية تنحصر في مقدرة السينمائي على أن تصور الواقع ذاته ، لا أن تستخرج منه قصصاً .

ومن الطبيعي أن هناك عدداً من السينمائيين يحسون بهذه المشكلة . ولكنهم يحسون أنفسهم مضطرين لأسباب عديدة مختلفة — بعضها صحيح وبعضها خاطئ — إلى اغتراف القصص بالطريقة التقليدية . وبعضهم هذه القصص بعض المسحات من ترفهم الواقعية . وقد اعتبر بعض المثقفين بالسينمائي أن هذه هي الواقعية الحديثة

والواقع أن أفلام « سارق الدراجات » و « وما مدينة عجيب » و « ماسي الأحذية » وغيرها تحتوي على عناصر ذلك المذهب الذي كما تنكس فكرة أن الأفلام يمكن أن تعالج أي موضوع كان ، إلا أنها ولم ذلك احتفظت بالطابع النهائي لأنها تحتوي على قصة مؤلفة ولا تتبع المنهج التسجيلي . وتحتوي أفلام أخرى مثل : « أميرة قوز » على تحليل أدبي للواقع . ولكن أسلوب العرض فيها ما زال هو الأسلوب التقليدي القديم .

وإن لم نبلغ بعد صميم الواقعية الحديثة ، فالحركة الواقعية في السينما الإيطالية ما زالت في بدء الحركة ، ولم جنودها من أعمال « دي سيكارو وروسيالتي » و « فيسكونتي » أن ينفذوا التيار ويمرروا انصر . وأن أغطر ما نعرض له اليوم أن نتخلل من مؤلفات المنوي التي تمثل في عمل الكثير منا في خلال الحرب الماضية وفي أعقابها مباشرة .

ويجب أن نحض السينمائي إلى الأمام في سبيل تصور الواقع . فلا تدع أي فجوة بين ما يجري في الحياة ، وما يعرض على الشاشة البيضاء . ولا ريب من أن كل مجهود يبذل في تصوير الأهمية التاريخية لكل لحظة من لحظات الحياة الإنسانية ، هو مجهود عظيم لا يقدر السينما الإيطالية وسعها بل إن صداه ليصل إلى كافة أنحاء العالم .

ويجب ألا يقتصر الأمر على إنتاج أفلام ترضع للتفريغين أوضاعاً اجتماعية ، أو مسائل عامة ، بل يجب الاهتمام بأن يرى الناس أنفسهم



لحظة من فيلم « ماسو الأحذية »
يرى فيها تصوير نقل وكفاف من أهل القوت



لقطة من فيلم سارق الدراجات سيناريو زقاني - إخراج دى سيك

ولا بد لتحقيق ذلك من اختيار موضوعات لا تحتاج إلى مثليين ،
كإخراج فيلم مثلا عن أطفال العالم . وإن فكرة هذا الفيلم لتوافد
باستمرار ، وإذا لم أستطع أن أسقطها بالنسبة لعالم فسأحاول أن
أصنعها على أوروبا أو إيطاليا وحدها ، ولكنى سأفعلها على أي حال .
ونحن نقوم الآن بإنتاج فيلم من هذا القبيل هو فيلم « الحب
في المدينة » وهو حيازة عن مجسوة فضلي : كل فصل منها يبالغ ناحية
من حياة المدينة الكبيرة ، ويشارك في إنتاجه عدد من مغربيين لإيطاليا
في مقدمتهم « لاقودا » و « أنطونيوف » و « أيجر » . ولا يشارك في
هذا الفيلم مثليون ، وغاية ما نرجوه ألا يثير هذا الاتجاه ثائرة نقابات
المثليين .

إن الواقعية الحديثة لا تلزم بالقيود القائمة على اختصاصات
الغيتير في عالم السينما اليوم ، بل إنها تتوس بالتخلص من كل القيود
في سبيل إبراز الصورة الصحيحة للحياة إلى عيناها .

وإذا بحثنا مهمة كاتب السيناريو اليوم ، نجد أنه يساهم في
العمل على ف عليم . وما لا شك فيه أن كاتب السيناريو يدين بأمر
اجتماعية معينة . وهو لا يستطيع أن يقوم بدوره الذي دور الناظر
بهذه الآراء . وكل من دعا كاتب السيناريو للمساهمة بمجهوده في عمل
السينما ، فإنه يحاول أن يضع أكبر جزء ممكن من نفسه وإبداعه في
هذا العمل .

وكثير السيناريو بهذا المعنى ، يجب أن يحتفى ليسن عمله
شخص واحد بكون المسئول الوحيد عن الفيلم بمناصره الثلاثة ، القصة
والسيناريو والإخراج . وبهذا يبقى الفيلم قابلا للتطور في جميع مراحله
سواء أثناء التصوير أو المونتاج أو تسجيل الصوت حتى يتم إعداد
نهائيا .

ومن الطبيعي أنه من الممكن أن يتعاون عدد من الناس في عمل
واحد ، على أن يكون بينهم توافق في الرأي ، وأن يكون هناك عقل
واحد سيطر له أن ينفذ ويحدد الاتجاه ليقبلي هذا ثم وذلك لا .

إن الأفلام الواقعية الحديثة أقل تكاليف من غيرها من الأفلام ،
ذلك أنها تعالج موضوعات تبعد عن الأبهة والرفاهية التي تستهني الكثير
من الأموال . وإن المنتج الواقعي يهدف إلى خفض تكاليف الإنتاج
لكي يمكن تحليل السبيل من سيطرة المستثمرين الذين يفقدون حزم
حرة دون تطور الفن السينمائي .

ويجدر بنا أن نعرض هنا لما يورده إلى الواقعية الحديثة من نقد
ونقلب أرجحه الرأي فيه .

إن أهم اتهام يوجه إلى الواقعية الحديثة هو أنها تقتصر على معالجة
موضوع الفقر وحده ، على أن هذا في رأي نقد في غير عمله ، ذلك أنه
يجب على الواقعية أن تعالج موضوع النقد .

ولقد بدأنا بالتفكير لأنه أهم حقائق الحياة في العصر الحديث ،
وإنه لا يخلو أي إنسان أن يثبت عكس ذلك . وإنه لمن أكبر الخطأ

الناس مثليين حول شخص ما . إن الجميع يتساخلون من هذا الشخص ؟
وما هي قصته ؟ ويشاء الناس جميعاً في تجربته .

والواقعية الحديثة تؤمن بأن أفضل التجارب هي تلك التي تستلهمها
ما يدور تحت أعيننا من أحداث ، وأن زمن الشخصيات الشاذة أو
القلدة قد انقضى . وقد جاء الوقت المناسب لكي يفهم رواد السينما أنهم
الأبطال الحقيقيين في هذه الحياة .

وهذا الأسلوب في معالجة موضوعات الأفلام لا بد وأن ينمى في
الناس شعوراً بالمشيئة والكرامة . أما أن يقارن الناس بين شخصياتهم
والشخصيات الخيالية الزائفة ، فإن هذا يتطوّر على عطر كبير .
والواجب أن نعرف أنفسنا على حقيقتها وأن يتخلص ملايين الناس
من سكان العالم من التفكير في الخرافات .

ومن أهداف الواقعية الحديثة الاستغناء عن المثليين ، وأن يقوم
كل شخص بدوره الواقعي في الحياة ، فليس من الممكن أن تصفق
الواقعية مع قيام الممثل بتمثيل شخصية خيالية ، ولكن يجب أن يقوم
كل فرد بدوره الحقيقي في الحياة .

وإذا كانت أفلامنا تنتهي دون حل للمشكلات فإنها إنما تمكس واقع الحياة . وأن الفيلم يعيد دوره كاملاً إذا استطاع أن يثير في المتفرجين الإحساس بالحاجة الملحة إلى إيجاد الحلول لهذه المشاكل .

وبل كل حال ، فإننا نتساءل ، هل هناك أفلام أخرى غير أفلامنا تقدم الحلول ؟ إن ما يمكن أن تقدمه الأفلام لا يبدو أن يكون حلولاً عاطفية تنبثق من المعالجة السطحية للمشكلات ما دام قد اكتمل إحساسها بها . إذ أن نهاية فيلم « معجزة ميلانو » لا تقدم حلاً للمشكلة . والمنظر الأخير في الفيلم وهو التعلّق في الجو للهرب ، إنما هو تعبير عن القسب ، والرغبة في الارتباط مع بعض الناس دون الآخرين . وقصة الفيلم تصور في مجموعها جمعاً من المساكين استغلوا مع غير المساكين . ولو كان هؤلاء المساكين يملكون الدبابات لصعدوا في الدفاع عن أرضهم وأكرواعهم .

أما وقد قدمنا رأينا في الاتجاه الواقعي الحديث ، ورددنا على النقد الموجه إليه ، فإنه يجدر بنا أن نذكر أنه من الممكن إنتاج أفلام بمثابة لا تتفق مع هذا الاتجاه مثل الأفلام شارلي شابلن مثلاً . ولقد أنتج السينمائيون الفرنسيون والأمريكيون والروس أفلاماً عديدة تشرّف الإنسانية معتمدين في ذلك على المثاليين والقصص والاستوديوهات ، وعلى مهارتهم في استخدام هذه الوسائل ، ولعلمهم سبوتجوني في المستقبل أفلاماً كثيرة تشارعهم في هذا الاتجاه . إذا أرادتنا السينما الإيطالية أن تصون هويتها الأصلية لا تحتفظ بأسلوبها الواقعي ، وأن تستمر في هذا الاتجاه بشيعة حتى تحقق الأهداف التي رسمتها فيما سبق .

أن نعتقد أننا قد أكتسبنا خبرة أو ستة أفلام حول موضوع الفقر ، قد وفينا الموضوع حقه . وأن طلة في هذه الحال كمثل من يقلع فداً واحداً من الأرض ثم يعتقد أنه قد قطع العالم كله .

إن موضوع الفقر والأغنياء من الموضوعات التي يمكن أن يستغرق بحثها حياة المرء من مجاهد إلى مجاهد . ونحن ما زلنا في أول الطريق ، ويجب أن نتذرع بالشجاعة في مرض التفاصيل المتصلة بالموضوع . وإذا كان الأغنياء يشعرون بأنهم يضيّقون ذراعاً بهذه الأفلام لا سيما فيلم « معجزة ميلانو » ، فكل ما في وسعنا هو أن توصيهم بالصبر ، فإن قصة معجزة ميلانو إنما كانت خرافة ، وما زال هناك الكثير الذي لو أن نصوره ونقول به .

وإذا كان هناك أي فرد من رواد السينما أو المخرجين أو النقاد أو الحكام أو رجال الدين يتأذى بإيقاف الأفلام التي تعالج موضوع الفقر ، فإنه يرتكب بهذا خطيئة كبرى . إذ يرفض أن يفهم أو يتعلم . وإن رفضه للمعرفة إنما هو هروب من الواقع ، وهذا الهروب إنما يعبر عن نقص في الشجاعة ، وخوف من مواجهة حقائق الحياة .

وأن ما نحتاجه في حياتنا إنما هو المزيد من المعرفة والإلمام الدقيق بالاحتياجات الإنسانية والواقع التي تسيطر عليها . ويجب على الواقعية أن تضي في هذا السبيل دون أن تنبأ بأي شيء يوسع إحساسها في هذا الصدد .

وهناك نقد آخر يوجه إلى الواقعية الحديثة وهي أنها لا تقدم حلولاً للمشكلات التي ترضها ، وأن الأفلام التي أنتجت لا تيسر لنا نهاية واضحة . وإلى اعتقاد أنه ليس من مهمة الفنان أن يخلق الحلول .



هَوَايَةُ السَّيْنِيَّا

بِقلم الأستاذ أحمد المحضر

التي تشترك في إحياء الحفلات الخاصة بمدرسته يستمع إليها زملاؤه الطلبة الذين يطربون لما يقدمه هم زملاؤهم من موسيقى وطرب . ونجد أيضاً في كل مدرسة أو معهد فرقة للتمثيل المسرحي يقوم فيها الحواة من الطلبة بتمثيل مسرحية قد تكون من تأليف أحدهم وإخراج آخر . وقد يزداد اهتمام أحد الحواة بفن المسرح فيتفرغ لدراسته ويعمل من أجله ، حتى يصبح من مشاهير المسرح على مر الأيام . وإذا عدت إلى تاريخ محترفي فن المسرح وجدت غالبيتهم قد بدعوا هواة في مدارسهم أو أنديةهم .

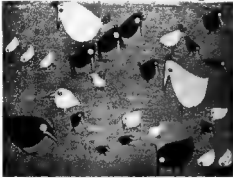
وهنا أصل إلى المقارنة بفن السيِّيا ، فهي في مصر مقصورة في مرآولها على المحترفين ، ولا وجود لهواة في هذا الميدان مثل . هواة الرسم والنحت والموسيقى والتمثيل الذين يزاولون هذه الفنون . إما في مراحل دراستهم العادية ، وإما تخضية لأوقات فراغهم في البيت أو النادي .

وقد يعود هذا إلى حداثة هذا الفن الجديد بصفة عامة . فالسيِّيا لم تُعرف بمعناها الحالي في العالم الخارجي إلا في عام ١٨٩٦ ، ولم يعرف الإنتاج السيَّياني في مصر بصورة جدية قبل عام ١٩٢٧ . وعلى ذلك فالسيِّيا أحدث هذه الفنون جميعاً . لم تتوسع بعد في مرآولها وتتوفاها ، وشرح خصائصها وكوناتها إلى أكبر عدد من الناس . وربما يعتقد قوم أن عدم تعميم الفن السيَّياني بين الجميع يعود إلى ارتفاع تكاليف معداتها وأفلامها ، أو أنها تحتاج لمجهود جماعي ضخم تتضافر فيه مجهودات شتى من تأليف وإعداد وتنفيذ ومناظر وصوت وما إلى ذلك .

...

السيِّيا فنٌ اعترف به الجميع إلى جانب سائر الفنون الأخرى : كالتصوير والنحت والموسيقى . ولكننا إذا بحثنا الأمر قليلاً وجدنا أن فن السيِّيا قد وصل إلى حال يختلف عن سواها . فزاوله هذا الفن الجديد تكاد تقتصر على المحترفين الذين يقدمون لنا ما نشاهد في دور العرض من أفلام . وإذا قارنا هذه الحالة بفن التصوير (الرسم) مثلاً وجدنا الأمر جدًّا مختلف ، فما من متعلم أو نصف متعلم إلا وزاول الرسم في إحدى صوره في مرحلة من مراحل حياته على الأقل . وكلنا يومس في المراحل الأولى من تعلمه ما يطلبه منه المدرس وتندرج في الرسم حتى نصل إلى الرسم من المذاكرة . وقد نجد أكثرنا صعوبة في ذلك ولكننا جميعاً حاولنا الرسم في وقت ما . وقد ينبغ البعض فيستمر في الرسم وينمي هوايته في أوقات فراغه إلى جانب أوقات الدراسة . وربما انتهى به الأمر إلى احتراف الرسم . أو على الأقل إلى شغل حوائط منزله بما جادت به هوايته للرسم من إنتاج .

ونجد هذا الأمر نفسه بالنسبة للنحت . فالصغار في رياض الأطفال يصنعون نماذج من الصلصال لأنواع مختلفة من الخضمر والفاكهة لأشخاص يؤدون حركات معينة . أي أن فن النحت ليس مقصوراً على المحترفين المتمكنين ، بل يزاوله كل من يشاء بما يناسب استعداده من مستوى ، وما ناله من تنقيف ورعاية في هذا الصدد . وإن كان الرسم يعتبر مادة إجبارية في المدارس ، فالموسيقى ما زالت متروكة لرغبة الطالب في أغلب الأماكن يزاولها في وقت فراغه : كعضو في فرقة الموسيقى



لقطة من أحد أفلام الرسوم المتحركة التي يلتجئها الهواء



لقطة من فيلم ملون من الجباله من إنتاج جمعية السينما بجامعة أكسفورد

ميليمترًا . ولكل من هذه المقاسات معداته الكاملة من آلة تصوير ، وجهاز عرض وأفلام ، وكل ما يلزم من أجهزة مساعده . ويبلغ ثمن آلة التصوير السينمائية مقاس ٨ ميليمتر الجيدة الصنع حوالي ثلاثين جنيهًا ، على حين يمكن الحصول على ما هو أرخص من هذا إذا كانت الآلة مستعملة . كما يجب أن أقول : إنها قد تصل في ثمنها إلى ضعف هذا السعر إذا ما توافرت فيها مزايا أخرى ، أو تعددت عدساتها . ومن هذه الأرقام نرى أن آلة التصوير السينمائي للهواة تكاد تكون بنفس سعر آلة التصوير الفوتوغرافي الثابت . إن لم تكن أرخص منها في بعض الأحوال . ويرتفع ثمن جهاز العرض عن هذا قليلا . وإذا كان المبلغ اللازم لشراء معدات كاملة لعمل أفلام سينمائية للهواة ليس في متناول الهواة المتحمس ، فهو قطعاً في متناول مجموعة من الهواة ينضمون معاً في شبه جمعية خاصة ، أو في متناول اتحادات الكليات والمعاهد والأندية ، علماً بأن هذا المبلغ سيدفع مرة واحدة عند البداية ولا يبقى بعد ذلك إلا تكاليف شراء الأفلام وتحميضها وصيانة المعدات ، وهذا يقل بكثير عما يخصص لأي جمعية مدرسية أو فريق رياضي في مدرسة أو غير ذلك مما يتحمله أي اتحاد طلابي في مدرسة ثانوية .

وأبدأ بالرد على النقطة الأولى وهي حداثة فن السينما فأقول : إن السينما قد قطعت شوطاً بعيداً في الانتشار والديوع ، ووصلت إلى أقصى الأماكن في الريف والصحارى . وفرفرها كل سكان العالم في فترة وجيزة نسبياً من الزمن . وبدأت أوروبا تنكسر في مراوغة الفن السينمائي كهواية ، فظهرت لها أولى أندية هواة للسينما في عام ١٩٢٥ . وسرعان ما انتشرت حركة الهواية في جميع أنحاء أوروبا وأمريكا ، وأخذت تتطور من مجرد اجتماعات لمشاهدة الأعمال الفنية السينمائية ومناقشتها وتلويق ما فيها من فن وإبداع ، إلى عمل أفلام بسيطة تتناسب مع مستوى هوايتهم . وفي إمكاننا إذا أردنا أن ننشر هذه الهواية الجديدة بين صفوفنا أن نستفيد من تجارب الذين سبقونا في هذا الميدان .

وأما عن ارتفاع تكاليف معدات السينما مما قد يصعب استعمالها للهواة ، فأوضح هنا أن هناك معدات خاصة للهواة رخيصة السعر ، صغيرة الحجم ، تفي بالعرض اللازم وتتفق مع إمكانيات الهواة المحدودة . فهواة عمل الأفلام السينمائية لا يستعملون المقاس نفسه من الأفلام التي يستعملها المحترفون ، وهو مقاس ٣٥ ميليمتر ، بل يستعملون أفلاماً من مقاس أصغر مثل : أفلام مقاس ٨ ميليمتر أو ٩.٥ ميليمتر أو ١٦



وحدة من السينمائيين المحترفين أثناء عملية إحدى لفافات الخارج . ويلاحظ وحدة آلة التصوير وحاملها المتحرك المثبت على قضبان ، وإضاءة الفسحة ، والميكروفون المثبت في طرف حاسن مويل متحرك أيضاً .

السينما هناك بتنمية هوايتهم ، ومدى ما يلقونه من المسؤولين من حباة وتشجيع . فقد اشتركت مدة دراسي بالخارج في جمعية السينما بجامعة لندن عندما سحنت لى القرصة ، في وقت فراغي . لمزاولة هذه الهواية الجديدة في شئ صورها إلى جانب قيامي بمهمة أمانة الصندوق لهذه الجمعية لمدة أربع سنوات ، مما يسّر لي معرفة تكاليف هذه الهواية في أبعد مدى لها . وهو العمل بمعدات ١٦ ميليمتر لإنتاج أفلام ناطقة .

ف هناك اتحاد لجمعيات السينما Federation of Film Societies تحت إشراف الحكومة ، لا بد أن تنضم إليه كل جمعية جديدة عند تكوينها ، فيتقدم الشخص السؤل عن تكوين الجمعية الجديدة إلى الاتحاد لكي يعلأ استشارة خاصة بذلك يذكر فيها أسماء الأعضاء

وأما بشأن ما يحتاجه عمل الأفلام السينمائية من مجهود ضخم تتضافر عليه قوى مختلفة تعمل في استديوهات ضخمة مجهزة ، فهذا ما لا يحتاج إليه أفلام الهواة . ففي إمكان هاو واحد أن يقوم بعمل الفيلم جميعه من إعداد وتنفيذ وتركيب دون أى معونة إذا كان موضوع الفيلم من النوع التسجيلي البسيط . أما إذا كان الموضوع يستلزم اشتراك فئة من الهواة في تنفيذ الفيلم . فهذا مجال أكبر للمتعة في مزاولة الهواية والاستفادة بخبرة الغير ، وللتعاون كفريق واحد ، كما هو الحال في فرق الهواة للموسيقى أو للتمثيل .

° ° °

وأما حركة الهواة في الخارج وما وصلت إليه في خطواتها وتنظياتها . فقد لمست بنفسى مدى اهتمام هواة

- ١ - الأفلام الأجنبية الحديثة حتى يمكن اقتفاء آثار الحركات السينمائية في الخارج .
- ٢ - إعادة عرض طبعات جديدة من الأفلام القديمة الممتازة بحيث يمكن مقارنتها بالإنتاج الحديث .
- ٣ - الأفلام التي تعرض لتاريخ السينما ونمو الفن السينمائي .
- ٤ - مقتطفات من الأفلام التي تعرض التجارب السينمائية الحديثة في عرض الأفكار والحركات .

كما تقوم جمعيات السينما بتنظيم محاضرات يلقيها متخصصون في فن السينما ، وتنظم المناقشات حول الأفلام التي تقوم بعرضها أو التي تعرض في دور العرض المحلية ، وترحب بالتعاون مع الجمعيات الأخرى في حدود إمكانياتها . وتعمل كل منها على ضم مكتبة سينمائية تساعد الأعضاء على تنمية ثقافتهم السينمائية وتوثيقهم لفنون السينما المختلفة .

وتقوم بعض هذه الجمعيات بعرض أفلامها في دور العرض العادية ، ولكن في غير مواعيد الحفلات العامة . وقد قامت في مصر أندية سينمائية مثل : نادى ليبيير في سينما مصر بالقاهرة الذى أنشأه ١٩٥٢ الأب زعراب ، ويقوم بعرض سينمائي واحد كل أسبوع فيها بين الساعة الواحدة والثالثة بعد الظهر من يوم الخميس ، ثم أصبح يوم الجمعة ، إلا أن هذا النادى لا يتفق مع الأهداف التي نشدها لسبين :

- ١ - لا يقوم أحد ، النادى باعتباره الأفلام التي تعرض عليهم ، بل يقوم باحتيائها الأب زعراب ، كما يقوم وحده بتقديمها ومناقشتها ، وليس لأعضاء النادى أى رأى في إدارته . وقد حوت شعبيات التقدم مع الأب زعراب لفضل عن تضيف لجنة من الأعضاء لتقوم باختيار الأفلام وإشراف على التلويح المالية ، فلم يقبل ، وقال : إن هذا لا يتفق مع أغراضه .

- ٢ - يقوم كل عصر بدفع عشرة قروش منه كل حقة عرض يحضرها . ولا يعلم أحد أين تدفع الأرباح إن كانت هناك أرباح ، أو من ينشئ الخسارة إن كانت هناك خسارة .

ومن هنا أستدل على أن هذا النادى وإن كان ناجحاً في حد ذاته ، إلا أنه لا يتفق مع ما أنادى به من قيام حركة هواة للسينما في مصر . وقد قامت أندية

المؤسسين للجمعية ومقرها وندى النشاط المزمع القيام به . ويعتهد المسؤولون عن الجمعية في هذه الاستشارة بما يأتي :

- ١ - عدم استدلال الجمعية في أى أغراض تجارية .
- إذ ليس المقصود من قيام هذه الجمعيات منافسة المحترفين في أرواقهم رأى صورة من الصور . ولا أن يكسب منها أى قدر من أعضائها مهما كانت بسيطة .
- ٢ - عدم التدخل في الشؤون السياسية أو الدينية .

ومقابل هذا التعهد يقوم الاتحاد بحماية جمعيات السينما من تدخل مصلحة الضرائب ، فتصفي جميع حفلات العرض السينمائي التي تقوم بها الجمعية من ضريبة الملاهي ، لأن الجمعية لا تكسب من وراء نشاطها ، بل تنفق أرباح العروض السينمائية - إن وجدت - في أوجه النشاط الأخرى : كالشافة السينمائية وعمل أفلام وشراء معدات وما إلى ذلك . كما يقوم الاتحاد بحماية اجتماعات الجمعية من تدخل البوليس لفرضها ، حيث إن الجمعية أصبحت مرخصة ولها حق مزاوله نشاطها في الحدود المتفق عها . ويقوم الاتحاد أيضاً بتيسير الحصول على نسخ من الأفلام التي تصلح للعرض في جمعيات السينما مقابل أجر زهيد . ومحاولة تذليل كل الصعوبات التي تقف في هذا السبيل .

والهدف الأساسي لكل جمعية سينما ثقافي فني . وتنقسم جمعيات السينما من حيث الأهداف إلى نوعين رئيسيين : جمعيات هدفها عرض الأفلام السينمائية ودراستها ، وأخرى هدفها إلى جانب ذلك إنتاج أفلام للهواة أيضاً .

وهدف الجمعيات من إقامة العروض السينمائية الخاصة هو ما يأتي :

- ١ - تمكين الأعضاء من دراسة تاريخ وفن السينما وعرض أفلام ثقافية وفنية ، لا سيما الأفلام التي لا تعرض في دور العرض التجارية . إما لاختلاف اللغة ، وإما لعدم إقبال الجمهور عليها .
- ٢ - تشجيع تفوق الفن السينمائي .

أما أنواع الأفلام التي تتم جمعيات السينما بعرضها على أعضائها في عروضها الخاصة فهي :



أثناء تصوير فيلم سوة البريد Together في إحدى كاتبات المقال على الكاميرا

وتضم كل من هذه الجمعيات عدداً من المتحمسين المهتمين بالتصوير وطاق فروع السينما . وتشكل الجمعية إما من طلبة في معهد واحد ، كما هو الحال في جمعيات السينما بالمدارس والمعاهد ، وإما من مجموعة من الأصدقاء في حي من الأحياء سرعان ما ينضم إليهم عدد من المتحمسين القريبين منهم في السكن . وتبدأ الجمعية اجتماعاتها لبحث ما لديها من أفكار تصلح لأفلام قصيرة . وتوجه أفلام الهواة بالطبع إلى البساطة وقصر مدة العرض قليلاً تزيد مدة عرضها عن ١٥ دقيقة . ويراعى في الموضوع ألا تزيد تكاليف إنتاجه عن حدود إمكانيات الجمعية ، وذلك بأن تدور حوادث الفيلم في الطريق والحدايق العامة والمباني التي يمكنهم الحصول على تصريح بالتصوير في داخلها . أو أن يراعى أعضاء الجمعية أن تدور القصة في منزل أحدهم على أن يقوم هو وزوجته وأولاده بأدوار الفيلم . هذا إذا كان الفيلم من النوع الروائي . أما إذا كان الفيلم من النوع التسجيلي . وهذا هو الدن الغالب على أفلام الهواة ، فما على الأعضاء إلا الحصول على تصريح

أخرى مثل : نادى ليبر ، ولكنها لم تنس خطه من النجاح . نذكر منها : نادى مليس في سينما مئرو بالاسكندرية الذي بدأ سنة ١٩٥٣ واستمر عامين . ونادى كان سليم في سينما كايرو بالاس بالقاهرة ولم يستمر سوى عام ٥٥ - ٥٦ .

ولا يفوتني أن أوضح هنا أن العروض السينمائية الخاصة المنتشرة في مصر الآن في الأندية والمدارس ووحدات الجيش باستعمال أفلام مقاس ١٦ مم لا تتفق أيضاً مع الأهداف التي سبق أن ذكرتها ، فهي لا تهدف إلا إلى التثقيف أو الترفيه ، ولا يهتم الفن السينمائي في شيء . وعلى هذا فهي لا تعتبر جزءاً من الحركة التي أناادي بها في هذا المقال .

...

هذا عن النوع الأول من جمعيات السينما التي يقتصر نشاطها على عرض الأفلام ومناقشتها ونشر الثقافة السينمائية . ولأحدث الآن عن النوع الثاني والأهم من الجمعيات التي تهدف إلى التعمق في الفن السينمائي ومزاولة إنتاج أفلام بسيطة .

المحترفين من قبل ، هذا بالإضافة إلى ترحيب المحترفين بالتقليل من تكاليف الإنتاج .

وتنظر الجهات الحكومية المختصة هناك إلى حركة الهواة السينمائية بعين الرعاية والتشجيع . بل لقد ذهبت بعض مدارس ليقبول إلى حد تدريس الكتابة للسينما ضمن دروس اللغة الإنجليزية لتلاميذها الذين تتراوح أعمارهم بين ١٦ و ١٧ سنة ، أما رسم اللقطات فيتم ضمن دروس الرسم . وقد يبدو هذا غريباً ولكن إليك التفاصيل :

يطلب المدرس المختص من التلاميذ أن يكتبوا قصة فيلم يصفون فيه الأشياء التي يمتنون أن تحدث في المدرسة مثلاً . ويهتجه التلاميذ أولاً إلى «إكثار من الحوار والإفلاق من الحركة» . فيفت المدرس بفرهم . إلى أن يعلموا بأن لا يعتمد على الحوار وإنما يعتمد على الحركة . وقد سأله أحد التلاميذ بعد ذلك «كيف تحول القصة إلى صور إذا كنا سنكتبها في كلاس» . وقد عرض المدرس عليه بعض مجلات الأفلام التي تنشر بعضها في رسوم متحركة للاستفادة بها . ثم تأتى بعد ذلك مرحلة استمد ففكار الفيلم للظهور أمام آلة التصوير ، والتوقف عند ذلك إلى أن يقنع الفيلم تحت إشراف المدرس . فيجلس الجميع لمناقشة الفيلم ثم يراقبون نتيجة مجهوداتهم المنووعة .

وإليك مثلاً لسيناريو فيلم صامت قصير قامت بإعداده وتنقيده تلميذات إحدى مدارس ليقبول من سن ١٢ سنة .

تقف بستان أمام دكان بقال وبمعه حرة أحسن . تدعى إسعادها ففشار بيها تنقى الثانية مع البرصة . وبعد فخرج الأول من الدكان تقسط الفتيات يات من يديها . تنضم الفتاة الثانية لمساعدتها تراكمة البرصة ، التي تنطلق وسعد في الطريق . جميع الأطفال القريبين من الدكان يحضرون حلف حرة لأطفالهم . تقدم فتاة من الأصدقاء المفضلين وهي تقرأ إحدى مجلات الأطفال ولا تشاهد حرة ، وتكتب لتلعب في الحصة الأخيرة وتسعد من الاستخدام بها . وتسعد مع حرة تسرع حرة مرتدية «فستان» . تراقب حلف البرصة حتى توقفها وتتأكد من سلامة الطفل داخلها . يسمح لأصدق حول البرصة ويشكرون المقدمة

أما عن الكبار من الهواة المتحمسين في هوايتهم فهم يطرقون ما يقتاسب معهم من موضوعات يعالجونها على مستوى عال من الخلق والابتكار . وهناك نفر من الهواة لا يقتنعون بمجرد تصوير الأفلام البسيطة التي يقوم

الجهات المختصة : كالمصنع أو المنجم أو ما إلى ذلك . وبعد تقدير ميزانية الفيلم وتدبير أمرها يقوم أعضاء الجمعية بتوزيع الأعباء عليهم ، فهم : من يتولى الإخراج ، ومنهم يقوم بالتصوير ، ومنهم من يحاول التمثيل ، ومنهم من يملك حرة يعتمد عليها الجميع في نقل معداتهم . وهكذا يمضون وقت فراغهم في ود وتعاون .. بلهون ويتناقشون على الإنتاج . ويتبادلون فيما بينهم هذه المهام بين فيلم وآخر .

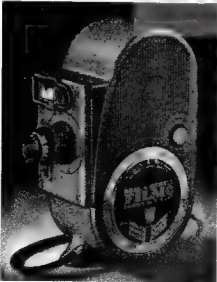
وهناك مجلات شهرية للهواة ، تقدم لهم المقالات التي تهتمهم : كالتعريف بفن السينما والإعلان عما استجد من أدوات السينما للهواة وأخبار الجمعيات المختلفة ليلم كل هادي بنشاط الجمعيات الأخرى ، وتقوم بين الجمعيات منافسة ودية رائدة التقدم بالهواية المشتركة بينهم .

وتنظم بعض هذه المجلات مسابقات سنوية في الهواة لاختيار أحسن عشرة أفلام من مقاس ٨ مم و ٩ مم و ١٦ مم عن كل عام . وبعد إعلان نتيجة المسابقة تقوم بعض هيئات الهواة بعرض الأفلام الفائزة في عروض خاصة تعلن عنها في مجلات الهواة . ويدل الإقبال الهائل الذي تحظى به هذه العروض على مدى انتشار هذه الهواية ، ومدى ازدياد عدد المهتمين بها عاماً بعد عام . وتتمار أفلام الهواة بطرافة وانطلاق لا يجدها في الأفلام التجارية ، فالهوى حر فيها يترك من موضوعات ، غير مقيد بمراعاة اشتراطات أسواق العرض ، أو السعى وراء أى مكسب ، فهو يرضى نفسه وهوائه أولاً وأخيراً .

ولا شك أن حركة الهواة هي التي أوحى للسينمائيين المحترفين بالخروج إلى الطرقات والأماكن الحقيقية بدلاً من الانعزال داخل جدران الاستديو ، واستعمال المناظر الاصطناعية . فقد أثبتت أفلام الهواة ارتباطها بالحياة اليومية للرجل العادي مما لم تكن تسهر به في أفلام

أى مساعدة أخرى فنية كانت أم مادية .
وقد أسفر هذا التشجيع عن ظهور جيل من الهواة
أثبتوا كتابتهم أمام المحترفين وبمعداتهم نفسها . وكانت
الجائزة الوحيدة التي فازت بها بريطانيا في مهرجان
« كان » السينمائي عام ١٩٥٦ نتيجة لتقدمها بفيلم
Together من صنع الهواة بين ما تقدمت به من
أفلام للمحترفين لم يمز أى منها بشيء . وقد قمت أنا
بتصوير هذا الفيلم - وهو ناطق بمقاس ٣٥ مم إلى
جانب القيام بعملية التركيب (المونتاج) الأولى .

هذا وقد سبق للأستاذ أحمد بدرخان المحرر
السينمائي ، أن دعا إلى قيام حركة هواة السينما من قبل
خلال المقالات التي كان ينشرها في إحدى المجلات
الفنية منذ حوالي اثني عشر عاماً . وهو يشغل الآن
منصب مدير الإدارة العامة لشئون السينما ، فليس ببعيد



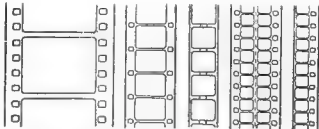
آلة تصوير للهواة مقاس ٨ مم صدرت الخدم سهلة الاستعمال وبخاصة التي
يبلغ ارتفاعها حوالي ١٢ سم



أحد الهواة يستعمل آلة تصوير مقاس ١٦ مم بمفرده في حديقة
مزرعة الخلفية

بالظهور فيها أبناء أحد الهواة : وتلور حوادثها في
الحديقة الخلفية للمنزل ، بل يتجهون إلى فتح ميادين
جديدة أمام الهواة . فهم من اتجه إلى عمل رسوم متحركة
بالألوان قد تستغرق عامين أو أكثر لإنتاجها ، ولكنها
الهواة تجعلهم لا يبتنون عن عزيمتهم معها بطلب الأمر
من مجهود وصبر وإتقان من أمولهم الخاصة . ومنهم من
اتجه إلى عمل أفلام للبالغين بالألوان ، مثل : جمعية
السينما بجامعة أكسفورد . ومنهم أيضاً من بلغ به الحساس
إلى حد البدء في إنتاج فيلم طويل كامل من مقاس
١٦ مم ، أمضى في صناعته ثلاث سنوات حتى الآن ،
ويقدر له أربع سنوات أخرى حتى يتمه .

وكثيراً ما يتعاون معهد الفيلم البريطاني - وهو
ما يقابل عندنا الإدارة العامة لشئون السينما بوزارة الثقافة
والإرشاد القوي من حيث بعض الاختصاصات - مع
بعض الهواة الذين لمس مقدار نبوغهم في هوايتهم عن
طريق ما أنتجوه من أفلام ، عارضاً عليهم توفير معدات
أفضل من مقاس ٣٥ مم مما يستعمله المحترفون إن كانت
لديهم أفكار جديدة يطمحون في تنفيذها . مع إمدادهم
بما يلزمهم من فيلم خام ، وتسديد نفقات التجهيز
أيضاً . وعلى الهواة أن يقوموا بجميع أعباء التنفيذ دون



المقاسات المختلفة للأفلام بالأبعاد الحقيقية وهي من اليمين إلى اليسار :
م ٨ ، م ٩,٥ ، م ١٦ ، م (قهوة) ، م ٣٥ م (المحترفين)

مقصوراً على الأعضاء الذين يسدون الاشتراك عن موسم كامل ، بعد أن كانت مباحة لكل عابر طريق مقابل نصف قرش عن الحفلة الواحدة . ثم أتاح المشرون عن الندوة الفرصة أمام الأعضاء لتقديم الأفلام المتخبة ومناقشتها . كما قدمت الندوة في الصيف الماضي مجموعة من المحاضرات عن « تعريف السينما » ألقاها عدد من السينمائيين المتخصصين . ويدور التفكير الآن في تكوين لجنة من الأعضاء المهتمين لمعاونة المشرفين على التقديم بهذه الندوة للأمام .

كما تقوم مؤسسة دعم السينما الآن بترجمة عدد من كتب السينما بعضها خاص بالهواة . وكل هذا عملونا أملاً بصنوبر تشريع خاص بتنظيم اتحاد لجمعيات السينما للهواة في القريب العاجل إن شاء الله .

أن يعمل على إحياء هذه الحركة بتنظيم اتحاد لجمعيات السينما بالجمهورية العربية المتحدة ، تنطوي تحت لوائه الجمعيات التي ستقدم طالبة الحماية من مصلحة الضرائب ومن تدخل البوليس . ففي مصر عدد قليل من الهواة المتزلفين الذين لا يباشرون نشاطهم في الاتجاه الصحيح ، ولا يقدرون على الانضمام في جماعات . وتنظيم هويتهم ورعاية شئونهم .

ولقد بدأت إدارة الثقافة السينمائية بالإدارة العامة المذكورة بخطوة عملية في هذا الاتجاه ، بأن أنشأت « ندوة الفيلم المختار » في أغسطس ١٩٥٦ بقصد نشر الوعي السينمائي بين رواد الندوة ، وتكوين جيل من هواة فن السينما . ومنذ ذلك الوقت والندوة آخذة في التحسن والاقتراب من الاتجاه الصحيح . فقد أصبح ارتيادها



نقد الكتب

ديوان ابن الدمينه

صحة أبي الحسن ثعلب وعنه بن حبيب - تحقيق أحمد راتب التماح
- ٢٠٠ صفحة + ٥٩ للمقدمة من القناع الكبير - نشر مكتبة
دار العروبة بالقاهرة

بقلم الأستاذ إبراهيم الأبياري

نرى كم قارئاً قرأ معي هذا الديوان ؟ ثم نرى
كم سامعاً سمع به غيري ؟ في حسبانى أن السامعين به
إن بلغوا المائة أو المائتين فلن يبلغ قارئوه إلا نصف هذا
العدد أو دون النصف بقليل .

تلك شئنة نعرفها لهذا الجليل الذى نعيش بينه ،
منهم الصادقون عن أديهم الموروث عن ولى وقته ،
ومنهم المنتكرون له عن غي وضلالة ، وبقية القنبة
صابرة له متحمة عليه رغم حرب مستنونة . أباطنا
الصادقون والمنتكرون .

وما هى بالحنة الأولى التى امتحن بها الأمة العربية ،
فقد توالى عليها عن شئى ، سياسية ودينية ، أريد بها
تزيق شملها وتفتيت وحدتها وتزريق كلمتها . فصعدت
ها كلها . وكانت آخرها تلك الحنة اللغوية ، وهى
أقساها وأمرها . فخداع الأمة عن وطنها يردُّ عنها
الحب الفطرى للوطن والحمية له ، وخداعها عن
دينها مردود على مشيئه بإخلاصها له وبقيتها به .
والمستجيب للمخادعين عن الوطن خائن متهم
لا يملك حجة . والمستجيب للمخادعين عن الدين أبين
حرجاً وأشد نكراً ، من أجل هذا وذلك عاشت
الأمة أمتع على خصومها السياسيين والدينيين لا يجنون
إليها منفذاً من هاتين الناحيتين ، وإذا خلد هؤلاء

الطامعين فيها يختار له ميداناً جديداً هو ميدان اللغة .
ولقد كانت لتلك الفترات التى عاشتها الأمة العربية
مصروفة عن لغتها في ظل الاستعمار السياسى ، ثم لتلك
البلبلة اللسانية التى عانتها تلك الشعوب في تلك الحقب
المظلمة التى عاشتها على أخلط من لغات - فريق
يخلق لغة المستعمر أكثر مما يخلق لغته ، وفريق لغته
رطانة مزيج من كلمات عامية ، وهم كثرة . وفريق حفظ
الله لسانه ، وهم القلة - أثرى أثر ، وإذا وحدة الوطن التى
لم تنس . ووحدة الدين التى لم تُؤذ ، تُقابلها وحدة
لغوية مُمزقة . اضطرب معها تفكير الأمة العربية ،
وكانت فيها صعوبة . يكاد يجرحها هذا الضعف إلى
الشك ، ويكاد هذا الشك يجرحها إلى التحلل من
لسانها . فلماذا كآل الدخول إليها من هذه الثغرة هيناً
على من أرادوا أن يخذعوها عن لغتها ويفرقوا عليها
كلماتها ، ويفوتوا عليها ماضياً كله بتراته الخافل .
وهم حين يفلحون فقد ضمنوا أن يضموا في يسر إلى
أحضانهم أمماً مبعثرة ضعيفة ، ليس لها ماضى تحمى له
فيسبل طبعها بطابع جديد ، ويدرك هؤلاء الطامعون
في الأمة من هذه الثغرة ما استصعب عليهم من غيرها .
وإذا هم بين أيديهم أمم أشتات أفلت منها لسانها
فأفلتت بإفلاته وحدة جامعة وكلمة موحدة ، وقد
يفلت بعدها منها خير كثير .

وما تنكر أننا إزاء لغة عربية فيها الصعوبة وفيها
التأني عن الطواعية ؛ ولكننا لانستطيع أن ننكر أننا
بإهمالنا إياها قد وقفنا هذا الموقف الصعب وخلقناها
أية غير طيبة ، ولو أننا وصلنا بها أنفسنا ولم نحل

ويقول علقمة :

فأدركهن ثانياً من عنانه

يمرُّ كمرِّ الرائح المتحلَّب

فضحك أم جُنْدَب ، امرأة امرئ القيس — وكان
قد جعل إليها الحكم — لعلقمة ؛ لأنه أدرك بفرسه
دون أن يسوطه أو يركله .

ومثل الذي كان بين النابغة وحسان بسوق عكاظ
حين تتبَّع النابغة حسناً في بيته :

ولدنا بني العنقاء وابني عمرق

فأكرم بنا خالا وأكرم بنا ابنا

فصاب عليه فخره بمن أنسل دون من أنسلوه .

ومثل هذا وذلك حل الرواة الشعر ، يروونه بتلك
الأساليب ، وتفتح آذان المتلقين لثله فينظرون في
الشعر بهذا الوحي ، يعملون قرائعهم فإذا تقدم
للشعر وفداهم له قيد هذين القيدين لا يستجيدون
منه إلا ما سلم لهم مناه كلمات وتركيباً ، وما سلم عندهم
معناه فلم يجانب الدلالة اللغوية ولا الدلالة العرفية .

وينتقل هذا النقد الحر إلى النقد المقيّد — فيصبح
علماً — وينبئ الوولفون مثل : قدامة بن جعفر ، في
كتابه : « نقد الشعر » ، والقبرواي أبوعل الحسن بن
رشيق في كتابه : « العملة » و « قراضة الذهب »
والسكري أبو هلال الحسن بن عبد الله في كتابه :
« الصناعتين » . ومن لفّة لفّتهم فإذا هم جميعاً يلتزمون
ما سبقوا إليه ، يجمعون ما كان ويضيفون إليه جديداً
على رسمه .

...

وما عيب النقد في حاله هاتين : الحرية والمقيدة
— أي حين لم يكن علماً ثم حين أصبح علماً — فأول
معيار من معايير القول هاتان السلامة : السلامة
اللغوية والسلامة المعنوية . ولكنهما كانتا كل شيء ، على
حين أتتهما المرحلة الأولى من مراحل النقد الأدبي .

عنها للأن صعباً ، وطاع أيّها ، وأعطاهما استعالتنا إياها
الكثير ما تذلل به وتريد وتنمو ، وتقوى على مسامرة
حياتنا بما تطلب ، تستجيب لنا مفرداتها الكثيرة ،
وتستجيب لنا أساليب الاشتقاق والنحت ، ولن يضيق
صدرها بقبول العرب ، وقد قبلته على مر السنين .

وإقدام بعضنا على اللغة بأى لون من ألوان التغيير
مستشعرين هذه الصعوبة العارضة ، جرأة لا تقل عنها
جرأة الداعين إلى العامية ، فاللغات لا يغيرها الاستعمال ،
إذ هي ليست شيئاً يُبتدع وترسم له طرق الابتداع ،
ونما هي استعمال وإمعان في هذا الاستعمال ينتهي بها
إلى الترق والتطور . وأعدل ما نلزم به أنفسنا ، إذا
أردنا أن نخلص من هذه المحنة جادين ، وأن نرد علينا
ما فاتنا مخلصين ، أن نمكّن اللغتنا الفصحى من الشيوخ ،
تملأ علينا حياتنا كلها ، لاستنتج من ذلك شيئاً ، ثم
لننظر بعدها ما سيكون : فنسجد أنها أخذت وأعطت ،
وسيتبين بعد ذلك موقف المتعدين لقواعدها المرسّية
لأسسها .

...

تلك كلمة قصيرة أحببت أن أسبق بها الكلام على
ديوان « ابن النعينة » ، لم أجدها غريبة عنه بل وجعلتها
متصلة به ، فالديوان عربي ، والمتحدث عنه عربي ،
والمتحدث إليهم عربي ، وإذا لم تستم في ولا لم لغة
الحديث كنت وإياهم غرباء على الديوان ، وكان الحديث
في غيره أولى لي ولم .

وقدما وقف الناقدون من النقد للشعر موقفاً لم
يعد متبناه ومعناه . وتلك خطوة أولى مهد بها النقد
الحر — أعني حين لم يكن علماً — أول ما وجد ، كذلك
الذي ثار بين امرئ القيس وعلقمة بن عيلة حين تلاحا
أيهما أشعر ، ثم اتبها إلى أن يصف هذا فرسه وذلك
فرسه ؛ فيقول امرؤ القيس :

فلسوط أهوب وللساق درة

وللجزر منه وقعٌ أخرج مهلب

الموجه إلا في هذا الثوب الراق من القول ، تتفتح به النفوس لما يحمل من هدى فتلقته مسحورة وتلين له مبهورة .

لهذا كان حقاً على القائلين الذين كملت لأقوالهم صفتا المبني والمعنى أن يكونوا أصحاب رسالات ، أية كانت تلك الرسالات ، ولن يكونوا كذلك إلا :

(١) إذا ملكوا الشجاعة على أن يقولوا .

(٢) وسلكوا أن يصدقوا أنفسهم ولا يتدعوا .

وما عليهم بعد هذين أن يخطئوا أو يصيبوا ، أو يرضوا الناس أو يفضيهم ، فالحياة تعبد من إصابة المصيبين وخطأ المخطئين ، وهي جامدة متخلفة إن لم ينهضها الخير إليه ، ولم يرها الشر عليه .

ولقد قدّر للشعر العربي أن يعيش شعراؤه أحراراً حقة قصيرة متصلة لم تعد حياته الجاهلية ، ثم حياة متقطعة ظفرت بها قلة منهم في بيئات متفرقة وأزمنة متعاقبة ، ثم هو بعد هذا عاش شعر بلاطات وقصور حياة طويلة ، فبرح فيها الشعراء للملوك والأمراء ولم يعيشوا لأنفسهم وما تحس وتجد .

وسوف يكون موقفنا من شاعرنا « ابن الدمينية » صاحب هذا الديوان ، الذي نعرض له في هذه الكلمة ، موقفاً ملحوظاً فيه هذه النواحي الثلاث : مبني الشعر ، ثم معناه ، ثم رسالته .

تناقش فيها السيد الزميل الأستاذ المحقق « أحمد راتب النفاخ » وإن كان القول لغيره ، فهو قد احتضن هذا الشعر دراسة وشعراً في رسالته الجامعية ، ومن تبني مثل ما تبني الأستاذ كان مسئولاً عن تضيق صاحبه ، إن لم يبنه على أماكن الزلل ومواطن التقصير . ثم هو مسئول بعد هذا كله عن عمله إن فاته أن يصوب زلات الناسخين وسقطات الرواة .

ويذهبني إلى هذا التوسع في الحديث توسع الزميل المحقق في حديثه عن « ابن الدمينية » وديوانه ، وقد

والقول إن لم تستر له صحة مبني كلماته لم يبلغ أن يسمى قولاً في حد التغوين . ثم هو إذا لم تستر له بعد صحة مبني كلماته صحة التركيب لم يبلغ أن يسمى قولاً في حد النحويين ، ثم هو إذا لم تستر له بعد هاتين الصحتين صحة المعنى بحالها اللغوية أو العرفية ، لم يبلغ أن يسمى قولاً عند البلاغيين . وتلك قيود لا شطط فيها جملة ولا إسرافاً ، وإنما قد يكون الإسراف فيها لحق هذه القيود الضرورية من تفصيلات . وبعيد أن يستقيم للناس علم أو فن إن لم تقيده رسوم وقيود تطرد نوماً كلما خطوا نحو الكمال ، وتنحط وتتخلف كلما انحطوا وتخلفوا .

والقول فن — ما في ذلك شك — له قيوده ورسومه — ما في ذلك شك أيضاً — وعلى هذا جرى الناقدون بحاسبون القائلين على ما يقولونه ويرون القول بمجازيته ، ولكنهم — كما قلنا — كانت موازين لم تتحد ما ذكرناه . والقول الفني ليس عند صحة المبني وصحة المعنى تنتهي وظيفته ، فتلك صفتان إن ضميتهما له الجبال الذي تتراح إليه النفس وتطمئن به ، ويكون لها غذاء تقوى به وتهذب عليه ، وترق بعد قسوة ، وتلين بعد جفوة ، فلن تضمنا لتلك النفس التوجه إلى غرض من الأغراض التي ننشدها للإنسانية صلاحاً وتقوى ، والتي نراها رسالة هذا القول الفني ، ونرى الشعراء رسلها .

فالقاتلون حين يملكون القول ولا يملكون معه الرأي الموجه كانوا أشبه عندي بأصحاب رؤوس الأموال المحطلة التي لا تؤدي وظيفتها في الوجود . والقرآن ما عاش بصحة ميثاه ومعناه وحدهما ولكنه عاش برسائله الكريمة التي كانت صحة المبني والمعنى أداتها ، ولو أنه تجرد عن تلك الصحة في المبني والمعنى لقل أثر رسالته في النفوس ، كما أنه لو تجرد عن هذه الرسالة لبقي لتلك المنفعة في النفس وتجرد عن أجل صفة فيه .

وقد درجت الإنسانية لا تتلقى العظة اللافقة والرأي

في بعض النواحي المتصلة بشعر الديوان ، مطولة وافية في غير النواحي التي تتصل بالديوان وإن اتصلت بالشاعر ، وذلك عند الكلام على حياته والمصر الذي ضمه والسنة التي قضى فيها — كان القارئ لاشك في حاجة مع هذا الحديث إلى حديث غيره عن «ابن الدمين» ، محباً إن صح أنه من الحيين — كما يقول من كتب عنه من الأقدمين — وفي ضوء هذا الحديث كان السيد الزميل سيضم القاري معه على شعر يؤيد هذا الرأي أو غيره ، ويكون موضع دراسة حية نافعة ، تكشف عن الرسالة التي حملها الشاعر وعاش لها ، ويلقن الناس عن الشاعر أهدها تؤيدها أنواره . كنت أحب هذا ليعيش الديوان في ضوء رسالة صاحبه . ومثل هذا لو تم لنا مع «ابن الدمين» وغيره نستطيع أن ننظر إلى الشعر العربي نظرة جديدة ، ونستطيع أن نصفه وفق تلك الرسائل التي عاش لها الشعراء وحلوا بها همومهم .

وإن تركنا هذا إلى ما قدمنا من مبنى الشعر ومعناه لتناقش فيه الزميل على جهده المشكور نجده :

- (١) قد ترك جملة من الأبيات معلقة واجترأ مشيراً إلى استلزامها .
- (٢) وقد ترك شيئاً آخر غيره لم يشر إليه لا يزال يرين عليه طابع الاستطلاق . ولو أنه عي نفسه ووقف من هذا وذاك وقفة طويلة لكتب له التطبيق واستطاع أن يقومه .
- (٣) ثم لقد يسر الزميل حل نفسه شيئاً ما حين غص بعض الألفاظ بالشرح وترك مثلها لم يشره .

(٤) وكثير من الأبيات كان يحتاج مع شرح الكلمات إلى بسط للمنى وتوبييحه ، ومع هذا البسط والتوبييحه يكون الحديث الجاهل عن تطبيق الشاعر في الأداء وإصابة المعنى المراد .

ولن يدفع بعض هذا أن العمل بتحقيق نص وتصويبه ، وإلا كان عمل الزميل عتاجاً إلى عمل آخر بعده ، يمكن القارئ من أن يفهم ، ويصبره بما يفهم .

...

وبعد . فن الإنصاف أن نُصنّف الزميل «أحمد

سعدت بقاء الزميل الأستاذ «الفاخ» قبل أن يقع في الديوان بتحقيقه ، فوجدت منه الحب لتراثه العربي الراغب في الإحاطة به ، الغيور عليه ، وسعدت ببقائه بعد أن وقع لي عمله وأحس رغبتي في الكفاية عنه ، فلمست فيه خلق العالم السمع الذي يحصر أن يعرف ما عليه قبل أن يعرف ماله . وفي الحق لقد عني الأستاذ الزميل نفسه بجهد كبير بذله راضياً في استخلاص شعر «ابن الدمين» واستصفائه ، يريد أن يخلصه من عنة الاختلاط بغيره ، تلك الهمة التي لم تصب شعر «ابن الدمين» وحده ، وإنما أصابت غيره من الشعر العربي جملة ، فقل شعر عربي لم يتنازعه أكثر من قائل ، ولم يُبدَ لأكثر من شاعر ، ولكن عنة شعر «ابن الدمين» من ذلك كنت أكبر ، لذلك كان الجهد معها أكبر .

...

والآن وقد اجتمع لنا شعر «ابن الدمين» ، وأصبح يضمه هذا الديوان ، لا يكاد يَقبلُ منه إلا التليل فيها أظن ويظن معي الأستاذ الفاح . نرى ما حكنا عليه شاعراً صاحب مبنى سليم ومعنى مستقيم ، ثم صاحب رسالة ؟

لم أجد الزميل الأستاذ الفاح يعرض لشيء من هذا في مقدمته . ولا فيما ذُبل به الديوان من شرح ، ولعله حين لم يذكر ذلك في مقدمته قد أرجأه إلى تلك الدراسة الوافية التي وعد بها ، حيث أشار بقوله : «وأما الشطر الآخر فكان دراسة مطولة للشاعر والديوان لم يتم لما أن تنشر بعد» .

ولقد كنت أحب وكان يحب معي القارئون أن يروا هذه الدراسة مع الديوان لا يخرج إلا بها ، فهي لا شك الجزء المكمل للديوان ، أو هي روحه التي لا وجود له حياً دونها ، وهو بالذنى قد فعل ترك الديوان مادة صماء . فالقارئ كان إلى جانب تلك المقدمة التي عرضها السيد الزميل عرضاً سريعاً — مختصراً

راتب النفاخ « على هذا الجهد المضني الذي لا يعرفه إلا من ذاقه ، وحسبه :

(١) أنه صور من تلك المخطوطة الوحيدة تقريباً التي لا تكاد تين ، والتي لا تحمل بعض كلماتها ، إعجاباً ولا شكلاً ، صورة مبدية مقروءة إعجاباً وشكلاً .

(٢) وأنه غم هذا الديوان .

١ - قسماً ثالثاً بروايات أخرى لبعض قصائده الديوان .

ب - وفيما دهمنا صحنه الريادات التي تتج من أجها ما يرى على عشرين مرجعاً ليس نعت فيها بالأمر المين وليس الجوع عليها رحا وف . فسم إلى الديوان ما يغرب من ثلاثين وثني بيت .

ج - ولحقاً حصه بتحرير قصائده الديوان وقطعاته المرسوب غواً من ستين صفحة ، لم يترك بيتاً إلا ذكر أماكن وجوده ، وكان أميناً شجداً عند م يجد له مكاناً آخر .

وبعد هذا العناية الطويل ذيل الكتاب بفهارس عامة ، انتظمت :

١ - فهرساً لقوافي ، يجمع شعر ابن الدببة [ثم شرحه الشكاه]

٢ - فهرسين أحدهما للآيات القرآنية والآخر للحديث .
٣ - فهرساً للأعلام والقبائل يفرد ما جاء في الأشعار والشروح عما جاء في شعر ابن الدببة .

٤ - فهرساً للأماكن على نمط فهرس الأعلام المتقدم .

٥ - ثم فهرساً لفئة أشبه شيء بالقاموس الصغير يجمع الكلمات المشروسة والتي لها وزن خاص .

ولقد كان الديوان في حاجة إلى رجل من الصابرين يحمل فيه هذا العناية العلمي الأدبي ، لا يرده عنه أن تحمل بعض الميقات العلمية الأدبية ، الموكول إليها تشجيع العلم والأدب ، تقدير مثله ، وألاً تحشره في زمرة ما تقوده وتكافئ عليه ، وأن تمر عنه وكأنه عمل لم يبلغ أن يذكر بكلمة ، ولا أن يكافأ عليه بمال .

لقد كان الديوان حقاً في حاجة إلى جهد هذا الصابر فوجده ، وهو الآن في حاجة إلى الكثرة القارئة التي يعنيها أن يحيا أدبها في نفوسها ، ويجد له مكانه في سجلها ، فهل يجده ؟



الحياة الثقافية في شهر

حركة النشر

عرض سريع

بقلم الأستاذ حسن كامل الصيرفي

ومضى شهران على العرض الذي قدّمناه عن ركب الثقافة في العدد الثاني والثلاثين الصادر من هذه « المجلة » في شهر أغسطس ، وحركة النشر الجادة آخذة سيلها في غير وئد أو إبطاء ، نقيم لتقارئ العربي حصناً أمام التيار الذي يخرجنا ناشرون يهدفون لكسب الكثير ولو كان سيلاً إلى انحلال الجليل .

نعم ، إن بيننا من القراء من يترسّون كل كتاب يميزان الحق ، ويقبلون عليه إقبال المقدّر لجهد المؤلف وجهد الناشر ، وفي هذا الإقبال - وإن كان قليل الحشد - نحية للعمل الثقافي الرقيق الذي يشترك فيه مؤلف هدفه التثقيف ، وناشر يضحى بماله ليشارك في إقامة الحصن الشامخ الذي نشده للثقافة العربية .

وفي خلال الشهرين اللذين مضيا على ذلك العرض خرجت من دور النشر طائفة طيبة من الكتب بين حقّ ومؤلّف وترجم إلى جانب ما هو على وشك الظهور .

• • •

●● في الثقافة الإسلامية توالى « دار إحياء الكتب العربية : عيسى البابي الحلبي وشركاه » نشر تفسير الفاسسي محمد جبال الدين من أشهر علماء الشام المتوفى سنة ١٣٣٢ هـ (١٩١٤ م) الذي قال فيه الأمير شكيب أرسلان يوصي الناشئة الإسلامية التي تريد أن تفهم

الشرع فهما تروح إليه ضامتها ألاّ تقدّم شيئاً على قراءة تصانيف الفاسسي .

وهذا التفسير اسمه « محاسن التأويل » وقد اجتمع فيه كثير من آراء المفسرين العمدة كالطبري والزمخشري وابن كثير وغيرهم من أئمة المفسرين مع مناقشات لتلك الآراء .

وقد صدر منه أخيراً الجزء الثالث عشر وهو يضم بين دفتيه تفسير قسم كبير من سور القرآن من السورة ٢٦ (الشعراء) إلى السورة ٣٣ (الأحزاب) ليستقبل الناس بعد حين الجزء الرابع عشر متضمناً تفسير السور ٣٤ (النساء) إلى السورة ٤٥ (الجاثية) .

وقد وقف على طبعه وتصحيحه ورقمه وخرّج آياته وأحاديثه ، وعلّق عليه الأستاذ محمد فؤاد عبد الباقي .

وهذا التفسير الجامع سيّماً نشره في ستة عشر جزءاً . وفي هذا الباب أتمت تلك الدار إخراج كتاب « البرهان في علوم القرآن » تأليف بدر الدين محمد بن عبد الله بن بهادر الزركشي أحد علماء مصر في القرن الثامن .

وهذا الكتاب جمع فيه مؤلفه عصارة أقوال المتقدمين من المحققين حول القرآن الكريم وجعله سبعة وأربعين نوعاً ، كل نوع يدور حول موضوع خاص من علوم القرآن ومباحثه ، وحاول في كل موضوع أن يؤرخ له ، ويخصي الكتب التي ألّفت فيه ، ويشير إلى العلماء الذين تدارسوه ، وضم فيه أقوال المفسرين والمحدثين ومباحث الفقهاء والأصوليين إلى قضايا المتكلمين

وأصحاب الجدل ، إلى مسائل العربية وآراء أرباب الفصاحة والبيان .

وقد تم الكتاب في أربعة أجزاء كبار . وقام بتحقيقه الأستاذ محمد أبو الفضل إبراهيم .

● كما أتمت إخراج « أحكام القرآن » لأبي بكر محمد بن عبد الله المعروف بابن العربي المتوفى سنة ٥٤٣ هـ وهذا الكتاب من أمهات كتب الشريعة ، وطريقته فيه أنه يأتي بآيات الأحكام مرتبة في كل سورة ، ثم يشرحها ، ويستخرج ما فيها من أحكام .

وقد قام بتحقيقه وتخريج أحاديثه وشرح غريب ألفاظه ونسبة ما ورد فيه من شعر — غير منسوب — إلى قائله ، ووضع فهرسه الأستاذ علي محمد البجاوي . وتم هذا الكتاب في أربعة أجزاء كبار .

● ومن التراث الأدبي تنشر تلك الدار كتاباً ضخماً عدده أجزاء عشرون ، هو « شرح نهج البلاغة » لابن أبي الحديد ، ويجمع في هذا الشرح الزوائد في من الأدب والنقد والتراجم والسير والوقائع والأحداث .

ومؤلف هذا الكتاب هو عز الدين أبو حامد بن هبة الله بن محمد بن محمد بن الحسن بن أبي الحديد من علماء القرن السادس وهو يجمع إلى تعمقه في الفقه : تبحره في فنون الأدب ، وإتقانه لعلوم اللسان ، ويعرفته بأخبار العرب ، وحفظه للكثير من المثلح والطرف وروايته للأشعار والأمثال مما ضمنت كلة في كتابه فكان من ذلك موسوعة قيمة .

ولم يكده يصدر الجزء الثاني من هذا الكتاب حتى صدر الثالث ليفسح الطريق للجزء الرابع .

● وتنشر تلك الدار في تاريخ العرب سلسلة نفيسة تتألف من ٢٣ مجلداً في تاريخ العرب السياسي الحديث منذ وصول الحملة الفرنسية إلى مصر سنة ١٧٩٨ ، كل مجلد منها يعدّ وحدة مستقلة تسجل أهم أحداث التاريخ السياسي للبلد الخاص بها من نواحي

حركاته الوطنية وأوضاعه السياسية والدولية مع جميع المعاهدات والوثائق الدولية التي عقدها ، ونظام الحكم وتطوره في ذلك البلد .

وقد اضطلع بعبد هذه الموسوعة التاريخية مؤرخ جليل عرف الناس له فضله في هذه الناحية ، وقد روا تأليفه كل التقدير هو الأستاذ أمين سعيد ، وهو من المشتغلين بدراسة القضايا العربية والتأريخ لها منذ ربع قرن .

● ومن أحدث ما صدر من هذه المجموعة المجلد الخاص باليمن حيث يستعرض فيه تاريخ أقدم دولة عربية طرأ ، بل أقدم دول أوروبا وآسية باستثناء اليابان ، حيث رُفعت قواعد هذه الدولة سنة ٢٨٠ هجرية ، ولم تزل تتحدى الزمن والأحداث السياسية التي مرت بها وفيرت جيوش الترك حتى اعتبروها « مقبرة الأناضول » وذلك منذ بدأ غزوهم في أواسط القرن العاشر الهجري .

ويستعرض المؤلف تاريخ اليمن السياسي منذ بدأت الدولة العربية المشتتة حتى العصر الحديث حين انضمت إلى جامعة الدول العربية وعقدت أولى معاهدة مع مصر ، وتحولت العلاقة بين البلدين العربيين إلى اتحاد اليمن مع الجمهورية العربية المتحدة اتحاداً سداً ولحمتة الإخلاص وغايته تعزيز القومية العربية ورفع شأنها .

● ومن بين هذه السلسلة التاريخية الكبرى أصدر الأستاذ أمين سعيد مجلدين يختصان بمصر :

أولها عنوانه « تاريخ مصر من الحملة الفرنسية سنة ١٧٩٨ إلى أسيار الملكية سنة ١٩٥٢ » تتضمن وصفاً شاملاً لنضال الشعب المصري في سبيل استقلاله وحرية .

أما الآخر وعنوانه « الثورة من ٢٣ يوليو ١٩٥٢ إلى ٢٩ أكتوبر ١٩٥٦ » فقد سجل فيه ذلك البعث العربي الثاني الذي ولد مع فجر ٢٣ يولية سنة ١٩٥٢ وكان لدقة التخطيط الذي رُسم له أعظم الأثر في بلوغ

الممتد من الخليج العربي شرقاً إلى المحيط الأطلسي غرباً ، ومن جبال طوروس في جنوب تركيا شمالاً إلى المحيط الهندي ومنايع النيل والصحراء الكبرى جنوباً ، ينتهي إلى أن كل من ينتسب إلى البلاد العربية ويتكلم العربية هو عربيّ مهما كان اسم الدولة التي تتبعها ، ومهما كانت الديانة التي يدين بها والمذهب الذي ينتمي إليه ، ومهما كان أصله ونسبه ، وأن العروبة ليست خاصة بأبناء الجزيرة العربية ولا مختصة بالمسلمين وحدهم .

ثم يستطرد المؤلف في دراسته القوية فيتحدث عن القومية قبيل ظهور الإسلام وبعده متبّعاً خيوطها في العصور التالية حتى يصل إلى عصرنا الحديث وفترتنا الحالية .

ويدعو المؤلف في كتابه العرب إلى اتباع مبدأ الحياد الإنجابي بين الحضارات المختلفة شأن الدعوة إلى مبدأ الحياد الإنجابي بين الكتل السياسية ، فالحضارة العربية قوية متينة الأساس .

...

●●● « ينشر » الشركة التعاونية للطباعة والنشر بالقاهرة كتاباً عنوانه « ناصر القومية العربية » وهو تحليل أدبي وسياسي وتاريخي لحياة الرئيس جمال عبد الناصر يضعه مؤلفه الأستاذ توفيق الشامي المحرر بمجريدة الأهرام على صورة أحاديث في أسلوب مشرق حتى نابض ، وهو عرض لسيرة البطل في أجمل إطار .

...

●● ويتابع معهد الدراسات العربية العالية بجامعة الدول العربية نشاطه الثقافي الذي بدأه منذ خمس سنوات ، مثابراً على أداء رسالته بعيداً عن الدعاية ، فهو يخرج بين حين وآخر دراسات المتخصصين الذين يكيل إليهم إلقاء المحاضرات المتنوعة على طلبة المعهد .

● فقد أصدر أخيراً محاضرات أستاذنا الجليل الدكتور محمد عوض محمد عن فن المقالة الأدبية ، وقد تناول فيها التعريف بمعنى المقالة الأدبية وتتبّع أصولها

هذا النجاح ، فقد كان يدور في دائرة تلك المبادئ التي تستهدف تحرير مصر من الاستعمار الإنجليزي ، وتعزيز القومية العربية ، ومد يد المساعدة للشعوب العربية وربطها برباط وثيق من الأخوة وبذلك كل عون لثأر التحرر والتجاة من الاستعمار ، والقضاء على كل نفوذ له في بلادها ، وتعزيز الاقتصاد العربي وإنشاء وحدة اقتصادية بين الحكومات العربية تحقق للعرب استقلالهم الاقتصادي ، ثم تعزيز الصناعة في بلاد العرب ، وتعزيز النهضة العلمية والاهتمام بنشر العلوم الحديثة التي هي عماد النهضة المشهودة في العلوم الطبيعية .

وظل المؤلف يروى ويسجل تاريخ هذه الثورة منذ أبقت الشعور الوطني إلى أن حاول العدوان الثلاثي الغادر أن يطفى نور هذا المشعل فارتدت على أعقابها مخذولاً مدحوراً .

وهناك جزء ثالث جعل عنوانه « العدوان : ٢٩ أكتوبر سنة ١٩٥٦ - أول فبراير سنة ١٩٥٨ » وهو خاص بأخبار الفترة التي بدأت من العدوان الغادر على مصر يوم ٢٩ من أكتوبر سنة ١٩٥٦ حتى إعلان الوحدة بين مصر وسورية في اليوم الأول من شهر فبراير سنة ١٩٥٦ . وهذا الجزء على أهية الصدور .

● وهناك كتاب آخر نشرته تلك الدار عنوانه « القومية العربية من الفجر إلى الظهر » ، بدأه مؤلفه الدكتور على حسني الخربوطلي بتعريف عن القومية انتهى فيه بعد تلخيص الآراء في ذلك إلى أنها : مجموعة من الخصائص والمزايا ، والطباع ، والتقاليد ، والعادات ، والنظم الاجتماعية ، تنطبع بالجملة على مر الأجيال وبدرجات متفاوتة في نفوس قوم تجمعهم وحدة لغوية وأدبية وتاريخية وروابط مشتركة من ذكريات وآمال ومصالح وموثرات إقليمية متممة بعضها بعضاً من دون أن تقوم فيهم جميعاً الوحدة العنصرية .

وبعد أن يستعرض موكباً تاريخياً للعالم العربي

ونشؤها وتطورها ومكانها من النتائج الأدبي على اختلاف ضروبه وشكله .

وأستاذنا هو فارس هذا الميدان رغم تواضعه الذي أني عليه إلا أن يعتبر نفسه في هذا الميدان من « أهواة » .
● ومن بين ما أصدره هذا المعهد كتيب صغير عن « الأخطاء الشائعة في اللغة العربية » وضعه الأستاذ على النجار .

● وكتاب بعنوان « التيارات الأدبية الحديثة في قلب الجزيرة العربية » للأستاذ عبد الله عبد الجبار ، وهو أول كتاب من نوعه لم يكتب فيه مؤلفه بنقد ما هو معروف الآن من فنون الأدب العربي في نجد والأحساء والجباز وغيرها من أقاليم الجزيرة العربية ، بل عرض لتاريخها وجغرافيتها وأحوالها الاقتصادية والسكانية وأثر ذلك كله في أدبها المعاصر .

● وكتاب « الاتجاهات الحديثة في النشر العربي في السودان » للأستاذ عبد الله الطيب .

● أما في الاقتصاد فقد صدر عن هذا المعهد مجموعة محاضرات قيمة في « التخطيط الاقتصادي » للدكتور زكريا نصر . ولا شك أن كتاباً كهذا يخرج في هذه المرحلة من تاريخ الأمة العربية وعملها الدائب في تخطيط اقتصادياتها الجدير بالاهتمام والترحيب به .

● وكذلك صدر كتاب « إحصائيات التوازن العام » للدكتور سمير أمين ، وهو بحث علمي جاد يساعد على فهم أوضاعنا الاقتصادية والمالية .

● وفي القانون : أصدر المعهد :
● الجزء الثاني من كتاب « نظرية العقد في قوانين البلاد العربية » للدكتور فرج الصدة .

● وكتاب « العقوبات الجنائية » في التشريعات العربية » للدكتور توفيق الشاوي .

● وكتاب « تشريع العمل البحري » للدكتور محمد كامل ملش .

● أما في التاريخ فقد صدر عنه :
● كتابان هامان للأستاذ أحمد طربين أحدهما عن « الوحدة العربية » والآخر عن « قضية فلسطين » . وهذا النشاط الثقافي الذي يشمل شتى فرع المعرفة لما يشكر عليه المعهد الذي يتولاه المؤرخ العالم الأستاذ محمد شفيق غريال ، ويدعو إلى التقدير والإعجاب .

● وصيصدر عن « دار المعرفة » بعد أيام كتاب من سلسلة الكتب الميسرة التي بدأت تخرجها وزارة الثقافة والإرشاد القومي في المشروع الثقافي الضخم الذي أعدته وبدأت تنفيذه .

● وهذا الكتاب هو كتاب « ولاية مصر وقضاها » للكتاني وقد قام بتيسره واختياره الدكتور إبراهيم أحمد العدوي ، وراجعه الدكتور محمد مصطفى زيادة .

● كما تصدر عن تلك الدار السلسلة التي يتابع كتابها الدكتور جلال محيي مديرس التاريخ المعاصر بمعهد الدراسات الإفريقية بجامعة القاهرة منذ شهور ، وبدأها بكتاب « التنافس الدولي في شرق إفريقيا » ثم التنافس الدولي في بلاد الصومال » اللذين أشرنا إليهما في العرض السابق ، والكتاب الجديد هو « السياسة الفرنسية في الجزائر » ، وهو يتناول فيه بالبحث العلمي تاريخ الاستعمار في هذا القطر العربي الشقيق منذ بدايته حتى وقتنا الحالى .

● وتصدر « مكتبة النهضة المصرية » بالاشتراك مع « مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر » كتاباً عنوانه « القارة البيضاء ، أرض المغامرات » وهو قصة القارة المتجمدة الجنوبية . وهو من تأليف وولتر سوليفان أحد مراسلي جريدة النيويورك تايمز وقد رافق ثلاث رحلات استكشاف أمريكية إلى تلك القارة نائباً عن جريدة التايمز الإنجليزية . ومن بين هذه الرحلات الرحلة التي كان هدفها الإعداد للسنة الجيوفيزيائية ١٩٥٧ -

حين هيكل حياته الأدبية « هكذا خُلِقَتْ » قبل أن يودع الحياة . كما بدأ حياته الأدبية بقصة « زينب » . وهو يقول في مقدمتها إن ما صورته هذه القصة أثر من آثار التطور الاجتماعي الذي شهدته مصر ولا تزال تشهده ، وإذا كان في البطلة شذوذ غير مألوف فهو يصور واقعاً - إنه قل أن يجتمع في نفس واحدة في فترة واحدة من الزمن - فهو يرسم لا ريب صورة من صور تطورنا المتصل في هذا الدور الحاضر من أدوار المجتمع المصري . وأن بعض البلاد الشرقية معرضة لأن تمر بمثل هذا الدور .

● ونشرت كذلك رواية قصصية للأستاذ محمود تيمور عنوانها « إلى اللقاء أيها الحب » . وفي هذه القصة يصور لنا الأستاذ تيمور اختلاف العقيلة بين الماضي والحاضر ، وتحرر العقيلة الجديدة من القيود العقيمة . وفيها تحليل دقيق لأخلاق كثير من الناس .

● كما نشرت هذه الدار القصص التي كانت قد أذيعت على الناس سلسلة بعنوان « الرسالة الأخيرة » وهي من تأليف الأستاذ محمد كامل حسن .

● كذلك عنت دار أخرى من دور النشر ، هي دار مطبوعات الشرق ، بإخراج مجموعتين من عيون القصص الروسي ، عهدت ترجمتهما إلى الأستاذ إبراهيم زكي خورشيد - وقد أحسنت بذلك صنعا - إذ جاءت المجموعتان في تعريبهما آيتين من الأدب الرائع تضم كل منهما طائفة من قصص كاتبين روسيين كبيرين .

● والمجموعة الأولى هي « أمسيات قرب قربة ديكانكا » تضم طائفة من قصص الكاتب الروسي نيقولا جوجول صاحب قصة « المعطف » التي قال عنها أديب روسيا الخالد « دوستوفسكي » : إن الكتاب الروس اتخذوا جميعاً من معطف جوجول في وأسلوب جوجول يمتاز بالسخرية والنظارة الثاقبة في

وقد ذكر الأستاذ الدكتور محمد عوض محمد ، وهو يقدم هذا الكتاب ، أن الوصول إلى القطب الجنوبي أشق وأخطر من الوصول إلى القطب الشمالي ، وأن في الجنوب قارة مساحتها نحو ستة ملايين من الأميال المربعة ، وعرة المسالك ، تكتنفها الغضاب العالية ، والقمم الجبلية البركانية ، ويكسوها غطاء سميك من الثلج يقال إنه لو ذاب لارتفع بذلك مستوى المحيطات ستين متراً ، تكتنفه الشقوق والحوادث العميقة الظاهرة والخفية ، وإلى جانبه إطار من الثلج كثيراً ما يتشق وتنفرج في وسطه مسالك تمرق منها السفن إلى الشاطئ ، ولكن هذه الشقوق قد تلتئم فتحدق بالسفينة وتحبسها عن المسير ، ويظل من فيها أشهر الشتاء ينتظرون الفرج .

وقد روى مؤلف هذا الكتاب قصة ممتعة لهذه الشدائد التي يترمس بها المقتحمون لهذه الأخطار في سبيل الوصول إلى هذه القارة ، ويعرض فيها صورة رائعة للإقدام والعزم والجهد الذي لا يعرف المراجعة أو يقر بها . وقد ترجم هذا الكتاب إلى العربية في أسلوب عال مشرق الديباجة الأستاذ إبراهيم زكي خورشيد .

● وفي عالم الشعر تخرج لنا « دار المعارف » ديواناً جديداً يحمل اسم « أغاني الصبا » وهو مجموعة من شعر السيدة ملك عبد العزيز ، وهي شاعرة صادقة التعبير ، صافية الشاعرية ، رقيقة اللفظ والجرس كما هي رقيقة الحس . تحملها أجنتها في خفقة الحلم واختلاجة البصر إلى أبعد أغوار النفس . ولذلك كان كسباً للشعر أن يصدر هذا الديوان في مثل هذه الأيام ، فإحسنا إلى شعر التأمل وإلى شعر العاطفة الذي لا تعمل فيه ، ولا تصنع .

● وأما في القصة فإن أمامنا منها ألواناً شتى ، فقد أخرجت « الشركة العربية للطباعة والنشر » : القصة الطويلة التي ختم بها المرحوم الدكتور محمد

٢ - بحث موضوع توصيات المؤتمر الثاني للآثار في البلاد العربية المنعقد في بغداد في نوفمبر ١٩٥٧ ، وسعقة ما تم تنفيذه منها في كل دولة وما لم يتم تنفيذه ، وأسباب ذلك .

٣ - بحث علمية تلقيها أعضاء المؤتمر .

٤ - محاضرات عامة عن الآثار في : المغرب - العراق - مصر - اليمن - السودان .

٥ - ما يستجد من الأعمال .

وقد تلقت الإدارة الثقافية أسماء مندوبي بعض الدول العربية في هذا المؤتمر ، وتنتظر إخطارها بأسماء بقية المندوبين .

وقد كان أول مؤتمر للآثار دعت إليه جامعة الدول العربية هو الذي عقد في دمشق في صيف عام ١٩٤٧ . أما المؤتمر الثاني ، فقد عقد في بغداد في نوفمبر سنة ١٩٥٧ .

الندوة اللبنانية

تولى الندوة اللبنانية التي أسسها في بيروت الأستاذ ميشيل أسمر من أدباء لبنان البارزين محاضراتها التي تتناول العالم العربي كله : أدبه وفنونه وسياساته واقتصاده وصلاتها بالعالم الغربي ، وانعكاس التفكير الدولي على مشكلاته .

ويلقى هذه المحاضرات نخبة من المفكرين الكبار : شرقيين وغربيين ، باللغات العربية والإنجليزية والفرنسية والألمانية والإسبانية ، ثم تترجم المحاضرات إلى العربية ، وتنتشر في كتب دورية تصدرها الندوة باسمها .

وقد غادر لبنان أخيراً الأستاذ ميشيل أسمر قاصداً فرنسا وإنجلترا وألمانيا وإسبانيا للاتفاق مع طائفة من رجال العلم والفلسفة والأدب على تنظيم محاضرات الندوة في العام الجديد .

أعاق الحياة مزوجتين في روح فكّكه ، وهله الروح ظهرت تلك المجموعة التي نطالع فيها ألواناً من الحياة الشعبية تكان تكون قرية كل القرب في ملاعها وأفكارها وتصوّراتها ومعتقداتها من الصور التي نشاهدها في ريفنا .

● أما المجموعة الأخرى وعنوانها « سوار من عقيق » فنيا طائفة أخرى من قصص كاتب ممتاز آخر هو ألكسندر إيفانوفيتش كوبرين .

والمجموعتان ثروة تضاف إلى المكتبة العربية .

المؤتمر الثالث للآثار في البلاد العربية

دعت الإدارة الثقافية بجامعة الدول العربية إلى عقد المؤتمر الثالث للآثار في البلاد العربية . وسيعقد هذا المؤتمر في المملكة المغربية في مدينة فاس ، تحت رعاية جلالة الملك محمد الخامس ملك المغرب في المدة من ١٨ - ٨ من نوفمبر سنة ١٩٥٩ .

وستشارك في هذا المؤتمر وفود رسمية عن حكومات الدول الأعضاء في جامعة الدول العربية وعن جامعاتها والهيئات العلمية المعنية بشئون التاريخ والآثار ، كما تشمل فيه إمارة الكويت وإمارة قطر وحكومة الجزائر الموقّعة .

وستشارك فيه كذلك هيئة اليونسكو بإيفاد ثلاثة من العلماء العالمين في الآثار ، أحدهم من مدريد ، والثاني من روما ، والثالث هو الأستاذ شارل كوينز المدير السابق للمعهد الفرنسي للآثار الشرقية بالقاهرة .

ويتضمن جدول أعمال المؤتمر ما يأتي :

١ - تقارير الدول أعضاء جامعة الدول العربية عما قامت به كل دولة من أعمال أثرية أو حفائر أو ما أصدرته من مؤلفات علمية خاصة بالآثار في الستين الأخيرتين .